This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

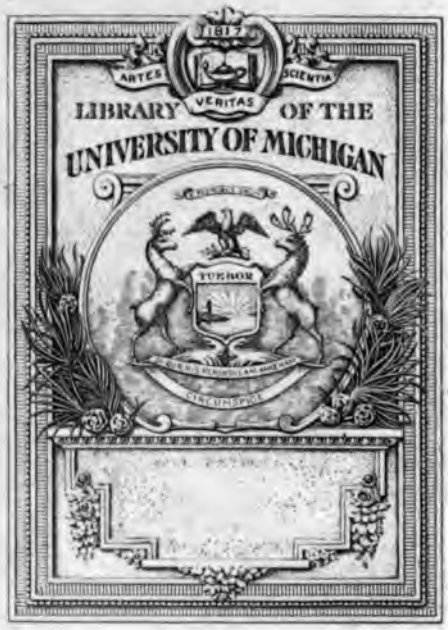
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 946,199


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

Geſchichte des neueren Dramas.

Alle Rechte vorbehalten.

Geschichte

des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Erster Band.

Rückblick auf die Entwickelung des mittelalterlichen Dramas. Das neuere Drama der Spanier. Das neuere Drama der Italiener.

Leipzig.
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

Vorwort.

Die Idee, den allgemeinen Entwicklungsgang des Dramas in seinem ganzen Umfange zur Darstellung zu bringen, ist keineswegs neu. Schon vor längerer Zeit wurden Versuche dieser Art, doch mit noch ungenügenden Mitteln, in Frankreich gemacht. Gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts trat, wahrscheinlich angeregt von Riccoboni's Réflexions historiques sur les divers théâtres de l'Europe, P. N. Signorelli mit einem Abriß zu einer allgemeinen Geschichte des Theaters hervor (1777), dem er 1787 seine Storia critica dei teatri antichi e moderni (Napoli, 6 Bde.) folgen ließ*). 1809 erschienen dann die „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur von A. W. Schlegel." (Heidelb. 3 Bde.) — Das Werk Signorelli's, wenn auch im Einzelnen noch brauchbar, kann schon wegen der Einseitigkeit und Befangenheit der darin vertretenen Anschauung den heutigen Anforderungen nicht mehr entsprechen. Das Schlegel'sche Werk, epochemachend zu seiner Zeit, wird zwar durch die ihm eigene lichtvolle,

*) Sie erschien 1813 in zweiter, vermehrter Ausgabe (10 Bde.).

glänzende Darstellung, noch mehr aber durch die darin zur Entwicklung gebrachte und auf der seltensten und intimsten Einsicht in das Wesen seines Gegenstandes beruhenden, wenn auch hier und da etwas einseitigen Theorie des Dramas einen bleibenden Werth behaupten — die Fülle des durch die historische Forschung inzwischen an's Licht gezogenen Materials macht es jedoch allein schon erklärlich, daß dieses Werk bei all seiner Bedeutung und seinen Vorzügen heute nicht mehr ausreichend ist, zumal Schlegel schon damals den ihm vorliegenden Stoff nicht genügend benutzte, was seiner Darstellung auch etwas Ungleichmäßiges und Lückenhaftes gab. Während das Theater der Alten 345 Seiten seines Werkes umfaßt, sind dem Theater der neuen Völker zusammen nur 455 Seiten gewidmet, wovon sich Italien mit nur 25 Seiten, Deutschland mit 35 begnügen mußte. Das mag einen späteren Bearbeiter desselben Gegenstandes vielleicht mit zu dem entgegengesetzten Extrem einer nach allen Richtungen hin erschöpfenden Vollständigkeit und Ausführlichkeit verleitet haben. Von der von dem inzwischen verstorbenen J. L. Klein unternommenen Geschichte des Dramas liegen nicht weniger als 13 starke Bände vor, die aber gleichwohl nur erst das Drama der vorchristlichen Völker, so wie das der Italiener, der Spanier bis zu Calderon's Tode und der Engländer bis zum Auftreten der vorshakespeare'schen Dramatiker umfassen. Ich habe nicht nöthig, auf die Bedeutung und Brauchbarkeit dieses mit einer seltenen Sachkenntniß, einem riesenhaften Fleiß, einem erstaunlichen Aufwand von Gelehrsamkeit und Geist unternommenen und ausgeführten Werkes näher einzugehen, da es zuletzt doch nur ein ungeheurer Torso geblieben ist und durch die Ueberladung von Details und Abschweifungen kaum einen klaren Ueberblick selbst

noch der einzelnen Theile gestattet, wogegen die im Jahre 1869 von Alphonse Royer begonnene, 6 Theile umfassende Histoire du théâtre theils zu sehr zwischen feuilletonistischer und historischer Darstellung schwankt, theils zu ungleich in der Ausführung der einzelnen Theile und in der Beurtheilung des germanischen Dramas zu abweichend von der unseren ist, um wenigstens in Deutschland recht befriedigen zu können.

So ist denn trotz dieser verschiedenen Bestrebungen dem Bedürfnisse, welchem sie Abhülfe zu schaffen suchten, noch immer nicht recht entsprochen, wohl aber das Bestehen eines solchen Bedürfnisses hinlänglich dargethan, was wenigstens äußerlich den hier erneuten Versuch erklären und rechtfertigen möge. Freilich konnte ich bei ungleich schwächerer Kraft als die meisten meiner Vorgänger der mir hierdurch gestellten Aufgabe nur dann näher zu treten wagen, falls ich sie in einer Weise einzuschränken suchte, welche, indem sie die Ausführung erleichterte, zugleich für den Leser den Vortheil einer leichteren Uebersichtlichkeit bot.

Ich habe mich demgemäß nur auf die Darstellung des Dramas der fünf Hauptculturvölker der neueren Zeit: Spanier, Italiener, Franzosen, Engländer, Deutschen (mit Einschluß der Holländer und skandinavischen Völker) und auf den engeren Raum von nur 3 Bänden beschränkt. Es war vor Allem meine Absicht, dem Leser in gedrängter Weise eine möglichst lebendige Anschauung von dem Entwicklungsgange des Dramas in der Wechselwirkung dieser verschiedenen Culturvölker zu geben, im Einzelnen aber nur das dafür Wichtige und Bedeutende, allerdings in möglichster Vollständigkeit und mit einer den Ergebnissen der historischen Forschung entsprechenden Zuverlässigkeit dabei aufzunehmen.

Ich habe, wo es mir nöthig schien, durch Anführung meiner Quellen meiner Darstellung die Autorität dieser letzteren zu verleihen gesucht, dies aber auch noch deshalb gethan, um hierdurch dem Leser Gelegenheit und Mittel an die Hand zu geben, sich, wo ihm dies wünschenswerth ist, mit Leichtigkeit über das Einzelne selbst noch weiter unterrichten zu können. Ich habe ferner die Motivirung meiner Auffassungen und Urtheile zwar so viel als möglich zu begrenzen gestrebt; doch erschien es mir nöthig, da, wo ich mich zwischen zwei verschiedenen durch bedeutende Autoritäten gestützte Ansichten zu entscheiden hatte, die Gründe dafür ebenso darzulegen, wie da, wo ich mit der meinigen in völligem oder theilweisem Widerspruch zu der jetzt grade herrschenden Auffassung trat.

Was die Anordnung des Stoffes betrifft, so habe ich darüber im Allgemeinen das Nöthige in der Einleitung gesagt, bei der weiteren Gliederung desselben mich aber theils von dem Wunsche, dem Leser so übersichtlich wie möglich zu werden und dem Publicum ein brauchbares Handbuch zu bieten, theils, hiermit zusammenhängend, von dem Gefühle für Proportionalität und Harmonie leiten lassen. Die ausführlichen Inhaltsangaben der einzelnen Abschnitte werden einstweilen für den Gebrauch gute Dienste leisten, was später durch ein dem letzten Bande beigegebenes sorgsam gearbeitetes und ausführliches General-Register noch gefördert werden soll.

Was nun den Inhalt dieses ersten Halbbandes betrifft, so habe ich in dem Rückblicke auf das mittelalterliche Drama, worauf dieser Titel schon hindeutet, keine vollständige Geschichte desselben, sondern nur einen Ueberblick seines Entwicklungsganges im Allgemeinen mit besonderer Hervorhebung derjenigen Momente zu geben beabsichtigt,

in welchen die Keime des neueren Dramas theils schon offen hervortreten, theils doch verborgen liegen. Da der Versuch einer solchen Darstellung, so viel ich weiß, hier zum ersten Male gemacht wird, so muß ich zwar um so mehr auf eine nachsichtige Beurtheilung rechnen, darf aber andererseits wieder hoffen, daß sie, [illegible] in der hier gewonnenen Form, ein [illegible] der [illegible] Geschichtsschreibung [illegible] ausfüllen werde. — In einer [illegible] Lage befand ich mich bei der Darstellung [illegible] Dramas für welche mir in dem [illegible] be[illegible] und ebenso [illegible] Werke des Grafen von Schack [illegible] war, welches schon deshalb jede Rivalität für mich ausschloß, weil ich den darin niedergelegten reichen Inhalt in einen ungleich engeren Rahmen zu fassen und auf eine hierdurch bedingte dürftigere Ausführung zurückzuführen hatte. Da aber neuere Resultate der Forschung hierbei benutzt werden konnten, so glaubte ich um so mehr, Vielen in der gedrängteren, handlicheren Form willkommen zu sein, als hier der Gegenstand auch unter einem etwas veränderten Gesichtspunkt zur Darstellung kommen mußte. Denn der Darsteller der Geschichte des Dramas eines einzelnen Volkes, die er mit besonderer Vorliebe wählte, wird seinen Gegenstand, selbst bei der größten Wahrheitsliebe, doch unter die volle und nur zu leicht auch unter die möglichst günstige Beleuchtung rücken. Beides ist aber dem Darsteller des Dramas der verschiedenen Völker einer bestimmten Zeit gleichmäßig versagt, wenn er nicht in Conflict und in Widerspruch mit der Pflicht der Unparteilichkeit gerathen will, welche von ihm eine möglichst gleiche, gerechte Vertheilung des Lichtes fordert.

Wie sehr ich bei der Darstellung dieses Theils meiner Arbeit den ausgezeichneten Werken Ticknors, Clarus', Schacks, Ferdinand Wolfs u. A. verschuldet bin, brauche ich hier um so weniger darzulegen, als ich innerhalb derselben Schritt für Schritt darauf hingewiesen habe.

Dresden, im November 1879.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung . . . 1

Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas.

I. Kampf der christlichen Kirche mit den Trieben der Natur und Einfluß derselben auf die Formen des christlichen Gottesdienstes . . . 10
II. Entwicklung der kirchlichen Spiele bis zum Übergang derselben in die Volkssprache 37
III. Entwicklung der Volkssprachen . . . 60
IV. Entwicklung des Ritterthums . . . 72
V. Entwicklung der Ritterdichtung, ihr Verhältniß zur volksthümlichen Dichtung und ihr allmähliches Hervortreten zu dieser und Bezug zur das Drama 77
VI. Entwicklung des tragischen Dramas in den Volkssprachen . . . 108
1. Frankreich . . . 109
2. England 131
3. Deutschland . . . 146
4. Italien 154
5. Spanien 161
6. Die Bühne des Mittelalters . . . 167

Das neuere Drama der Spanier.

I. Entwicklung des spanischen Nationalcharakters und Verhältniß zur Entwicklung der Dichtung 179
II. Von den Anfängen des nationalen Dramas bis Lope de Rueda . . . 203
III. Von Lope de Rueda bis Lope de Vega . . . 231
IV. Lope de Vega und seine Zeit 260
V. Die Schule und die Zeitgenossen Lope de Vega's bis Calderon . . . 301
VI. Calderon's Leben, Werke und Zeit 335
VII. Zeitgenossen Calderons. Sinken und Verfall des nationalen Dramas . . . 364
VIII. Das französische Drama unter dem Einflusse der classischen und der neuen romantischen Schule in Frankreich . . . 387

Das neuere Drama der Italiener.

		Seite
I.	Die Entwicklung des nationalen Geistes im Kampfe mit der Entwicklung der Individualität in Italien. Die Renaissance des Alterthums . .	413
II.	Die Entwicklung der italienischen Sprache im Kampfe mit der lateinischen	457
III.	Anfänge des italienischen Dramas bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts	487
IV.	Das Lustspiel der Italiener im 16. Jahrhundert . . .	511
V.	Die Tragödie der Italiener im 16. Jahrhundert . .	558
VI.	Das Schäferdrama im 16., 17. und 18. Jahrhundert	579
VII.	Entwicklung der Oper bis zum 18. Jahrhundert	605
VIII.	Die italienische Maskenkomödie oder Commedia dell'arte	620
IX.	Die Komödie und die Tragödie im 17. Jahrhundert . .	651
X.	Die Entwicklung der Schauspielkunst und des Bühnenwesens	670
XI.	Die Oper im 18. Jahrhundert . . .	694
XII.	Das Lustspiel im 18. Jahrhundert .	721
XIII.	Die Tragödie des 18. Jahrhunderts . .	764
XIV.	Die Tragödie des 19. Jahrhunderts . . .	789
XV.	Das Lustspiel und die Bühne des 19. Jahrhunderts	814

Einleitung.

Die Eintheilung eines geschichtlichen Entwicklungsganges in einzelne Zeiträume wird mehr durch ein Bedürfniß des auf faßliche Uebersicht dringenden menschlichen Geistes, als durch die sich an ihm selbst darbietenden Erscheinungen bedingt, weil jede dieser letzteren das Product einer mehr oder weniger langen und complicirten Entwicklung und darum mit früheren Zuständen aufs Innigste verwachsen ist. Wie groß auch z. B. der Unterschied zwischen der Bühne und dem Drama Ludwig XIV. und denen des Mittelalters erscheinen mag, so ist es doch schwer, den Punkt zu bezeichnen, welcher sie trennt, an welchem jene beginnen und diese völlig zu Ende gehen. Und wenn dies im einzelnen Falle noch möglich wäre, wie sich z. B. ja sagen ließe, daß in Paris mit der Unterdrückung der von der Confrèrie de la Passion bisher aufgeführten geistlichen Spiele das mittelalterliche Drama aufhörte und mit der Eröffnung des von ihr innegehabten Theaters durch die Comédiens français das neue begann, so würde dies doch für andere Länder und andere Orte desselben Landes nicht maßgebend sein. Ja, eine nähere Betrachtung lehrt, daß selbst noch diese Scheidung eine nur scheinbare ist, daß jene beiden Ereignisse nur stattfinden konnten, weil das Mysteriendrama schon lange von der ihm eigenen Bedeutung verloren, schon lange in und neben diesem sich Anfänge eines neugearteten Dramas entwickelt hatten. Und wenn sich auch hierüber wirklich in Bezug auf das kirchliche Drama noch streiten ließe, wo aber wäre der Punkt, an welchem für das nebenherlaufende volksthümliche, weltliche Drama eine solche Trennung sich nachweisen

läßt? In der That hat sich das neue Drama in ganz unmerklichen Uebergängen aus dem mittelalterlichen entwickelt, und wie seine Keime tief eingesenkt in und zwischen den Formen des letzteren liegen, so bleiben, nachdem diese Keime sich endlich selbst wieder zu eigenen, immer selbständiger werdenden Formen entwickelt hatten, Formen der mittelalterlichen Spiele lange noch in und neben ihnen bestehen, wenn sie auch mehr und mehr von ihnen verdrängt werden und endlich mehr und mehr absterben. Noch heute begegnen wir Resten derselben in unsren deutschen Gebirgen.

Dieser Entwicklungsgang vollzog sich aber in den verschiedenen Ländern und in verschiedenen Theilen derselben Länder in sehr verschiedener Weise, theils weil es verschiedene Ursachen waren, die darauf hinwirkten, theils weil dieselben Ursachen, auf verschiedene Zustände treffend, sehr verschiedene Wirkungen ausüben mußten; auch traten dieselben nicht überall gleichzeitig hervor und in Kraft.

Man hat von diesen Ursachen das wieder erweckte Studium des Alterthums oder die Renaissance immer als diejenige bezeichnet, von welcher die Entwicklung des neuen Dramas, des neuen Geistes, welcher dieses bewegt und bestimmt, vornehmlich ausgegangen sei. Und gewiß ist die Renaissance in allen Ländern hierauf von großem Einfluß gewesen. Gleichwohl wird man sich zu hüten haben, diesen Einfluß überhaupt, und auf die Entwicklung des Dramas noch insbesondere allzuhoch anzuschlagen und über demselben die Mitwirkung anderer, kaum minder wichtigen Momente zu übersehen. Denn nicht nur war er zunächst in den verschiedenen Ländern ein dem Umfange und Grade, so wie der Art der Wirkung nach, sehr verschiedener, sondern eine nähere Prüfung beweist, daß die Wirkungen, welche die Renaissance ausübte, auch selbst unter der Mitwirkung anderer erst möglich wurden.

Man braucht sich ja nur zu erinnern, daß das Studium der Alten nie ganz unterbrochen, wennschon lange fast blos auf die Geistlichkeit und die Klöster beschränkt und in die einseitigsten Richtungen gebannt, auf ganz andere Zwecke, als die der Erkenntniß und Bildung gerichtet war. Durch die Berührungen mit den Arabern hatten diese Studien aber doch schon verhältnißmäßig früh einen freieren Charakter gewonnen. Man begann wieder, den echten Aristoteles aufzusuchen. Plato und andere Philosophen, ins-

besondere Zeno, wurden in den Kreis der gelehrten Forschung gezogen und für diejenigen, welche der griechischen Sprache nicht mächtig waren, wurde für zuverlässigere Uebersetzungen gesorgt. Wie groß aber auch die Ergebnisse waren, welche diese Bestrebungen zur Folge hatten, so waren sie doch zu vereinzelt, so standen sie doch zu sehr unter dem Einflusse der mittelalterlichen Begriffe, Anschauungen und Satzungen, als daß sie sich denen vergleichen ließen, welche die Renaissance später ausübte, obschon sie die letztere ohne Zweifel mit vorbereiteten. Doch freilich sie nicht allein. Denn daß nun plötzlich das Studium der Alten in einem ganz anderen Sinne, zu ganz anderen Zwecken, daher auch von ganz anderen Kreisen des Lebens und mit ganz anderem Erfolge ergriffen und betrieben wurde, war schon wieder selbst das Ergebniß von völlig veränderten Zuständen und einem völlig veränderten Geiste der Zeit.

Die letzten Gründe dieser Veränderung lassen sich, wie ich glaube, bis zu den Wirkungen verfolgen, welche die Kreuzzüge nach sich zogen, die zwar den mittelalterlichen Geist, das Ansehen der Kirche, das Ritterthum zu höchster Entwicklung brachten, zugleich aber auch den Gesichtskreis der Menschen erweiterten, dem Unternehmungsgeist, dem Handel neue Wege und Ziele eröffneten, durch den erworbenen Reichthum eine neue Macht, das Bürgerthum, ins Leben riefen, das um so trotziger aufwuchs, je mehr sich das Ritterthum in den Kreuzzügen auch wieder erschöpft hatte, je mehr das Selbstbewußtsein geweckt und zur Egoität entfesselt worden war. Dazu das Emporblühen einer neuen, durch die Araber ebenfalls geförderten und statt auf das Jenseits ganz nur auf das unmittelbare Leben gerichteten Wissenschaft, der Naturwissenschaft, welcher im Dienste des Unternehmungsgeistes die Schwingen wuchsen und deren Ergebnisse nicht ohne Einfluß bleiben konnten auf Philosophie und kirchlichen Glauben. So wurde bald Alles, was das Leben des Mittelalters nicht nur geregelt, sondern auch gefesselt hatte, erschüttert und in Frage gestellt. In keinem Lande mehr, als in Italien, wo die Städte noch von den Römern her sich ihre selbständigen Municipalverfassungen erhalten hatten, wo eine Menge größerer und kleinerer Staaten, Dynastien, Republiken, Gewaltherrschaften, neben einander aufwuchsen, einander bekämpften oder an Ruhm und Glanz mit einander wetteiferten, wo Handel und Industrie den

mächtigsten Aufschwung nahmen, der Reichthum aller Länder zusammenfloß, Künste und Handwerke ins Leben rief und zur Blüthe brachte, Dichtung und Wissenschaft weckte und belebte; wo aber andrerseits auch in der gewaltthätigen, rücksichtslosen Verfolgung der Zwecke Gewissen und Glauben erstarben, in dem ungemessenen Streben nach Ruhm eine geniale Gleichgiltigkeit gegen Verbrechen, eine ganz objective Auffassung des Lebens Platz griff und nicht selten gerade diejenigen, denen es oblag, die Religion zu verbreiten und zu vertheidigen, allen Anderen in der Verachtung derselben vorausgingen.

Natürlich, daß diese Verhältnisse eine Reaction forderten, daß die Mißbräuche der Kirche das Bedürfniß einer Wiederherstellung des Glaubens und der Religion und den Drang, das Streben darnach hervorrufen mußten. Gleichwohl hat die bedeutendste und siegreichste dieser Bestrebungen, die Reformation, wieder selbst nicht am wenigsten zu der Befreiung der Welt aus den Fesseln des mittelalterlichen Geistes, aus den Fesseln der Kirche beigetragen.

Wohl hat auch die Renaissance der damaligen Menschheit ganz neue Anschauungen eröffnet, indem sie an die Stelle der scholastischen Bildung eine völlig anders gerichtete Weltbildung, an die Stelle des kirchlichen Glaubens eine idealistische Philosophie setzte. Der Geist der neuen Zeit hatte aber doch noch andere Quellen als sie und andre Bedürfnisse, als sie befriedigen konnte. Daher sie auf dem Gebiete der Kunst und insbesondere des Dramas nur einen überwiegend formalen Einfluß ausgeübt hat, was dem Geiste der romanischen Sprachen, daher überhaupt dem Geiste der romanischen Völker mehr als dem der germanischen Völker entsprach. Die Renaissance hat auf dem Gebiete der Kunst und Dichtung hauptsächlich dadurch gewirkt, daß sie den Sinn für die Form erschloß, den Geschmack dafür läuterte und ihnen zugleich eine von den Formen des Mittelalters abgewendete Richtung gab. Da aber die Form etwas Geistiges ist, so konnte dies auch für den Inhalt nicht gleichgiltig bleiben und wo, wie in der Plastik und Malerei, auch schon die Form immer wieder auf ein erneutes Studium der Natur verwies oder, wie in der Architektur, den Zwecken des unmittelbaren Lebens zu entsprechen und diese ihrer geistigen Bedeutung nach darzustellen hatte, konnte die Renaissance, kraft dieser

unmittelbaren Verbindung mit dem Leben auch einen lebendigen Inhalt erhalten, mußte der Aufschwung, den sie dann diesen Künsten verlieh, ein um so höherer sein, je mehr die mittelalterlichen Anschauungen der Kunst eine von der Natur und vom Leben abgewendete Richtung gegeben hatten; mit einziger Ausnahme der Architektur, die auch schon hier lebendigen Zwecken diente, darum aber auch vor Allem und fast ausschließlich eine kirchliche Kunst gewesen war. — Keineswegs übte aber die Renaissance immer diese Wirkungen aus. Man glaubte wohl auch die Form schon um ihrer selbst willen darstellen zu können, wodurch sie nun eben Gefahr lief, in bloße formale Nachahmung, in Formalismus und Conventionalismus zu verfallen, was am frühesten auf dem Gebiete der Poesie und hier wieder auf dem des Dramas, der Tragödie, geschah.

Weil aber den Dichtern und Künstlern der Renaissance das formale Interesse von überwiegender Bedeutung war, brauchten sie auch nicht unter allen Umständen mit der mittelalterlichen Kirche und deren Interessen zu brechen. Wir finden sie nur zu bald ebenso im Dienste derselben, wie in dem der heidnischen Mythologie. Sie verherrlichte mit derselben Hingebung, mit derselben Objectivität den Marien- und Heiligencultus, den Wunderglauben des Mittelalters, wie die Götter der Griechen und Römer und die Darstellungen der diese verspottenden Dichter. Und so sehr auch das Studium der Alten die Individualität des Menschen von den Fesseln befreite, in die sie die Satzungen des Mittelalters geschlagen hatten, so war die Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Entwicklung der nationalen und insoweit auch der individuellen Eigenthümlichkeit doch eher hinderlich. Nicht, daß sie dieselbe hier unbedingt unterdrücken mußte, wohl aber, daß sie dies zu thun hier gleichfalls Gefahr lief, indem sie eben zur Aufnahme und Nachahmung früherer, aus einem ganz anderen nationalen Geiste entsprungener Formen Veranlassung gab. Auch ist es ja Thatsache, daß überall, wo sich das Drama ganz einseitig unter dem Einflusse der Renaissance entwickelt hat, die nationale Eigenthümlichkeit, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, nicht zu freier Entwicklung kam.

Wie anders waren in dieser Beziehung die Wirkungen der Reformation, die zu einem völligen Bruche mit der Kirche des Mittelalters führte und ganz nur auf das Innere, auf die geistige

Seite des Menschen, auf die Ausbildung seines sittlichen Charakters gerichtet, zwar eben deshalb der Entwicklung der Kunst im Allgemeinen nicht förderlich werden zu können schien, es aber mittelbar immerhin dadurch wurde, daß sie die Entwicklung der nationalen, und darum auch der individuellen Eigenthümlichkeit begünstigte.

Reformatorische Ideen lassen sich bis tief in das Mittelalter zurück verfolgen. Ich will nur der Kreuzzüge gegen die Albigenser, der Bewegungen der Flagellanten und Wiklefiten, der Erscheinung und Lehren Arnold von Brescia's, des Hussitenkriegs und der Reformbestrebungen Savonarola's gedenken. Für den siegreichen Ausgang der von Luther unternommenen Reformation in Deutschland, ist ohne Zweifel die Thätigkeit der Humanisten, d. i. der von dem Studium der Alten ausgegangenen und von ihrem Geist erleuchteten Aufklärer, bahnbrechend gewesen. Der Gegensatz, der aber nichtsdestoweniger zwischen beiden bestand, sollte wieder zuerst auf dem Gebiete der Kunst, und zwar des Dramas, hervortreten. Doch gerade wo, wie in England im Puritanismus, dieser Gegensatz sich zu offener Feindseligkeit gegen das Theater und Drama ausbildete, hinderte dies nicht, daß sich das letztere in kürzester Frist zu der überraschendsten Blüthe entfaltete. Allerdings geschah auch dies wieder mit unter dem Einflusse der Renaissance, nur daß dieser nicht stark genug war, die volksthümliche nationale Form des englischen Dramas zu unterdrücken. Die Versuche, ein selbständiges Drama der Renaissance ins Leben zu rufen, scheiterten hier an dem gerade damals zu höchstem Selbstgefühle entwickelten nationalen Geiste, der durch die reformatorischen Ideen und Bewegungen keine geringe Stärkung erfahren hatte. Wie in Deutschland führten auch hier diese Versuche zur Schulkomödie und gingen in dieser dann unter. Doch war der von der Renaissance ausgehende Einfluß immerhin stark genug, das volksthümliche Schauspiel zu neuen, höheren Formen zu treiben; Formen, welche freilich nicht äußerlich angenommen und nachgeahmt, sondern aus der Natur und Behandlung der darzustellenden Gegenstände, sowie aus den Formen des mittelalterlichen Dramas entwickelt wurden; in denen sich immerhin aber jener Einfluß, bald mehr bald minder bewußt, dann mit geltend macht. Er hat hauptsächlich der Ausführung ihr besonderes Colorit gegeben. In den bedeutendsten Werken

der damaligen englischen Bühne, in den Werken Shakespeare's, zeigt sich aber, daß der Dichter immer ganz frei und selbständig aus den Werken der alten Schriftsteller und Philosophen, zugleich aber auch aus den Quellen einer ganz neuen Wissenschaft schöpfte. Für jenes ist Julius Cäsar, für dieses Hamlet ein Beispiel. Und außerdem hat an der ethischen Vertiefung der individuellen geistigen Subjectivität, der wir bei Shakespeare, wie vor und nach ihm bei keinem anderen Dichter in gleichem Maße und Umfange begegnen, der reformatorische Geist seiner Zeit einen nicht zu unterschätzenden Antheil gehabt. Zuletzt freilich sollte das nationale englische Drama doch endlich im Kampfe mit dem Puritanismus unterliegen, um sich von diesem Schlage bis jetzt nicht wieder erholen zu können.

Wenn, wie ich nachwies, die Kunst der Renaissance nicht nothwendig mit der mittelalterlichen Kirche und ihren Anschauungen und Satzungen brechen mußte, so brauchte umgekehrt das Drama der Reformationszeit, trotz des entschiedenen Bruches mit ihr, die Formen der alten kirchlichen Spiele nicht völlig aufzugeben. Ich zeigte es schon an dem nationalen Drama der Engländer. Entschiedener tritt es aber noch bei der Entwickelung des Dramas der Reformationszeit in Deutschland hervor. Hier, wo das nationale Bewußtsein noch ein so schwächliches war, daß die Reformation die Nation in zwei große Heerlager auseinander reißen konnte, von denen beide Theile mit dem Auslande zum Untergange des anderen in Verbindung traten, hier waren gleichwohl unter dem doppelten Einflusse der Renaissance und der Reformation durch Hans Sachs aus dem volksthümlichen Fastnachtsspiele die Keime zu einem nationalen Drama hervorgerufen worden, die zwar aus Mangel an Pflege und Förderung damals bald abstarben, über zwei hundert Jahre später aber doch von dem größten Dichter der Nation zu neuem Leben geweckt und zu der wunderbarsten Blüthe entwickelt werden konnten. Die Antriebe, welche die Renaissance dem deutschen Drama gegeben, vertrockneten in der flachen Nützlichkeitsrichtung der lateinischen Schulkomödie, während fast gleichzeitig die reformatorischen Führer dem deutschen Drama eine durch ihre eigenen moralischen Zwecke bedingte Richtung gaben, und, nachdem sie das alte Mysterienspiel, seines Zusammenhangs mit dem römischen Cultus wegen, allerorten verdrängt, dessen Formen hierzu doch

wieder aufnahmen und mit einem, jenen Zwecken entsprechenden Inhalt erfüllten.

In keinem Lande erhielt sich aber das mittelalterliche Drama länger, als in Spanien. Ja, es entwickelte sich hier und erst jetzt, mit und neben dem neuen, zu seiner vollen künstlerischen Blüthe. Auch sind es zum Theil dieselben Dichter, die hier zugleich das eine und andere zur Blüthe gebracht. Der Grund hiervon ist, daß durch die langen siegreichen Kämpfe der spanischen Völker gegen die Mauren, in welchen man nicht nur die nationale Freiheit und Selbständigkeit, sondern zugleich Religion und Kirche verfocht, das nationale Bewußtsein sich aufs Höchste steigern und das nationale Interesse doch ganz in dem religiösen und kirchlichen aufgehen mußte, so daß, was das letzte betrifft, sogar die Inquisition als eine freie und segensreiche Institution gepriesen werden konnte. Spanien ward hierdurch von dem Einflusse der neuen Philosophie, wie von der Reformation so gut wie abgeschnitten. Selbst jene Ketzergerichte waren weniger gegen die von Frankreich und den Niederlanden eindringenden kirchenfeindlichen Ideen, als gegen die besiegten und zum Christenthum übergetretenen Araber gerichtet, die man theils wegen wirklicher geheimer Ketzerei, theils unter dem bloßen Vorwande einer solchen allmählich ausrotten wollte. Ja auch die Renaissance, obwohl sie hier immer aufs Neue Boden zu gewinnen suchte, was ihr auch, wennschon nur vorübergehend gelang, vermochte, hauptsächlich auf dem Gebiete des Dramas, gegen den nationalen Geist hier nicht aufzukommen. Erst nach zwei Jahrhunderten, sollte sie in den inzwischen erworbenen französischen Formen sich auch hier endlich festsetzen.

Nur noch in Frankreich wurde die Renaissance, nachdem sie einige Zeit mit dem spanischen Einfluß zu kämpfen gehabt, schon früh auf der Bühne herrschend. Das Drama der Renaissance gewann hier seine bedeutendste Form. Leider ward diese Form sehr bald zu einer akademisch conventionellen. Es war aber dieser Akademismus, welcher, gesetzgeberisch für das ganze gebildete Europa, dieser Form zu einer allgemeinen Herrschaft verhalf.

Diese Verhältnisse sind es nun auch, die mich zur Anordnung des mir durch meine Aufgabe begrenzten Stoffes bestimmt haben. Ich stelle demnach die Entwicklung des neueren Dramas

nicht nach einzelnen Zeiträumen, sondern die jedes Landes und Volkes in ihrem geschlossenen Zusammenhang dar, wenn auch in einzelne Gruppen vertheilt. Ich stelle das Drama der romanischen Völker voran, weil die Sprachen derselben in einem natürlichen und engeren Zusammenhange mit dem früheren westeuropäischen Cultur-Volke, den Römern stehen, und das neue Drama sich wahrscheinlich auch deshalb bei ihnen früher als bei den germanischen Völkern entwickelt hat. Ich beginne bei ihnen mit dem Drama der Spanier, weil dieses ganz unmittelbar aus dem mittelalterlichen Drama hervorwuchs, wenn auch in einem neuen, durch die nationale Eigenthümlichkeit und den Einfluß der Renaissance bestimmten Geiste. Ich stelle das italienische Drama an die zweite Stelle, weil Italien das Vaterland der Renaissance ist und hier am frühesten ein Drama derselben entstand, und lasse das französische Drama ihm nachfolgen, weil sich das neuere Drama dieses Landes erst unter den Einflüssen des spanischen und italienischen entwickelt hat, dann aber länger das allgemein herrschende wurde. Ich gebe bei den germanischen Völkern dem englischen Drama den Vorrang, theils weil die Sprache der Engländer in einer gewissen Verwandtschaft zur französischen steht, theils weil bei ihnen das Drama früher als bei den Deutschen zur Blüthe gelangte. Das deutsche Drama steht hier in zweiter Reihe und den Schluß bildet das der kleineren germanischen Völker, die, wenn auch nur vorübergehend, wie die Holländer, oder erst spät, wie die skandinavischen Völker, ein solches hervorgebracht haben. Aus den hier dargelegten Verhältnissen wird sich aber ferner ergeben, daß, weil die zur Entstehung des neuen Dramas mitwirkenden Ursachen bald mehr, bald weniger tief aus früheren mittelalterlichen Zuständen hervorgingen und die Keime desselben zum Theil tief eingesenkt in den Formen des mittelalterlichen Dramas liegen, ja sich zum Theil selbst noch ins Drama der Römer verlieren, ein Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas zum Verständniß derjenigen des neuen, wenn nicht geboten, so doch jedenfalls förderlich ist, daher ich denselben der Darstellung der letzteren erst noch vorausschicke.

Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas.

I.

Kampf der christlichen Kirche mit den Spielen der Alten und Einfluß derselben auf die Formen des christlichen Gottesdienstes.

Charakter der dramatischen Spiele der Römer, welche das Christenthum vorfand. — Die Wettspiele der Circusparteien; die Gladiatorenspiele; die Mimen und Pantomimen. — Verhältniß der Kirche zu der Tragödie und Komödie der Alten. — Verbote der Concile und Synoden. — Versuche christliche Dramen nach antikem Muster zu dichten. — Kirchenverfassung. — Ausbildung des Gottesdienstes; Ursachen der Verschiedenheit seiner Formen. — Einführung des Kirchengesangs und des geistlichen Tanzes. — Die Liturgie; Entwicklung dramatischer Formen daraus. — Einführung kirchlicher Feste. — Verschiedener Charakter derselben. — Gegensatz des griechischen und des römischen Cultus. — Ausbildung des Kirchengesanges; Antiphonien und Responsorien; Gregorianische Reform desselben. — Erneute Verbote der Concile. — Letzte Reste des römischen Dramas. — Erste christliche Dramen; die Nonne Hroswitha; die Barbatorien und Leichenspiele der Klöster. — Kirchlicher Bilderdienst; Kämpfe dagegen. — Einfluß hiervon auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas. — Verhältniß der Kirche zu den germanischen Festen.

Die Tendenz zur Ausbreitung, welche der christlichen Lehre innewohnte, würde sie selbst noch dann früher oder später in Berührung und in Conflict mit dem römischen Staatswesen gebracht haben, wenn die auf immer weitere Ausbreitung seiner Macht gerichtete Politik dieses letzteren das jüdische Reich nicht schon in ein Abhängigkeitsverhältniß zu sich gebracht gehabt hätte. So aber war es dieses Verhältniß, welches jenen Conflict noch beschleunigte. Das in Rom, besonders nach der Zerstörung Jerusalems, eindringende Christenthum fand aber hier einen überaus empfänglichen Boden vor, da der römische Staat unter der glänzenden Oberfläche, welche er

darbot, bereits an innerer Zersetzung zu leiden begann. Die sittliche Entartung, die sich in jenem Glanz immer rücksichtsloser und schamloser geltend machte, mußte Viele mit Abscheu, Andere mit Uebersättigung und Bangigkeit, noch Andere mit einem heimlichen Grolle erfüllen. Die Verfolgungen, welche die Christen und zwar zum Theil gerade von den einsichtsvolleren, die von dorther drohende Gefahr erkennenden Herrschern zu erleiden hatten, trugen zur weiteren Verbreitung der christlichen Lehre, des christlichen Glaubens noch bei, weil die Begeisterung, der Heldenmuth, ja die Freudigkeit, mit denen dessen Anhänger ein qualvolles Märtyrerthum auf sich nahmen, selbst noch die Gegner nicht selten mit Staunen und Bewunderung erfüllen und von der Wahrheit und Kraft jenes Glaubens überzeugen mußten. So war denn das Christenthum, noch ehe zweihundert Jahre vergangen waren, zu einer Macht im Staate geworden, mit der man zu rechnen und die man zu schonen hatte, so daß die Kirchenlehrer, um die heidnische Bildung zu bekämpfen, auf die sie sich doch bei Verfolgung ihrer eigenen Zwecke selbst wieder verwiesen fanden, gegen die Auswüchse derselben und darum vor Allem gegen die Entartung der dramatischen Spiele zu eifern begannen.

Zur Zeit, da man den ersten Angriffen dieser Art begegnet, standen die eigentlichen dramatischen Spiele, die Tragödie und die Komödie, nur noch in dritter Linie. Schon in den letzten Zeiten der Republik wurden die Gladiatorenkämpfe allen anderen Schauspielen vorgezogen, und in den Anfängen der Kaiserzeit begannen die Wettspiele der Circusparteien, selbst sie wieder in Schatten zu stellen. Die Spiele waren eine Art staatlicher Nothwendigkeit geworden, um das ungeheure Proletariat, das sich in der Hauptstadt des römischen Reiches angesammelt hatte, zufrieden zu stellen. Dazu kam der Wetteifer Derer, welche durch diese Spiele zu glänzen oder die Volksgunst sich zu gewinnen trachteten. Von allen römischen Kaisern war Tiber der einzige, welcher verschmähte, sich dieser Mittel zu bedienen. Auch mußte der Circus dem Volke die Volksversammlungen ersetzen. — Während zur Zeit der Republik jährlich nur sieben öffentliche Schauspiele stattfanden, war ihre Zahl unter Augustus bereits auf 66 Tage gewachsen (von denen noch 48 für die eigentlichen dramatischen

Spiele bestimmt waren) unter Marc Aurel aber auf 135 und um die Mitte des vierten Jahrhunderts sogar auf 175 (von denen 64 Tage auf die Spiele im Circus und 101 auf die der Theater entfielen, in welchen letzteren wohl damals meist nur Mimen und Pantomimen dargestellt wurden). Daneben liefen die Spiele der außerordentlichen Feste noch her, welche mitunter Wochen und Monate dauerten, so ein im Jahre 80 von Titus gegebenes Fest 10, ein anderes im Jahre 106 von Trajan veranstaltetes sogar 123 Tage*). Die Leidenschaft für diese Spiele griff dermaßen um sich, daß selbst Ritter und Senatoren sich zum Auftreten in der Arena drängten und dieser Manie durch Senatsbeschluß Einhalt gethan werden mußte. Doch beachtete man kaum das Verbot. Nur kurze Zeit später mußte den Rittern schon wieder gesetzlich gestattet werden, als Gladiatoren fechten zu dürfen. Zwar galt die Arena für weniger rühmlich, als das Betreten der Theater und Rennbahn; wurde doch das Parteiwesen der letzteren von verschiedenen Kaisern sogar unterstützt. Wenn andererseits Marc Aurel sich seinem Erzieher aber zu besonderem Danke verpflichtet glaubte, weil er ihn vor der Leidenschaft für diese Spiele bewahrt hatte, so wird es nicht Wunder nehmen, daß christliche Kirchenlehrer sich gegen dieselben als eine Pest ereiferten, zumal sie von ihnen auch Christen ergriffen sahen, die sich durch die Mahnungen der Priester nicht davon abziehen ließen, sondern sich wohl noch dafür auf Bibelstellen beriefen**).

Ungleich verderblicher war aber der Einfluß der Gladiatorenspiele. Sie kamen, zwar nur vereinzelt, schon im 3. Jahrhundert v. Chr. vor. Cäsar ließ bei den Schauspielen, die er 65 v. Chr. als Aedil gab, 320 Paare kämpfen. Augustus schränkte die Zahl zwar auf 60 Paare ein. Schon unter Trajan mußte dieses Gesetz aber wieder außer Wirksamkeit getreten sein, da bei den Festen, welche derselbe im J. 106 nach Unterwerfung der Donauländer gab, 10,000 Mann fochten. Nicht nur durch die größere Zahl der Kämpfenden, sondern durch noch verschiedene andere, zum Theil raffinirte Mittel

*) Ludw. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 2. Th. (Leipzig 1867) S. 167 u. f.

**) So nach Friedländer (a. a. O. S. 197) auf den Umstand, daß Elias auf einem Wagen gen Himmel gefahren sei, daher die Kunst des Wagenlenkens nicht sündlich sein könne.

suchte man diesen Spielen neuen Reiz zu verleihen. Man führte die Kampfarten der verschiedensten Völker in die Arena ein, man umgab sie mit der phantastischsten Pracht, man brachte sie Nachts bei Beleuchtung zur Aufführung, man ließ Zwerge mit Frauen kämpfen, (welche letztere sich zu diesen Spielen auch anwerben ließen, oder sich selbst aus Leidenschaft dazu drängten), man führte förmliche Schlachten auf.

Auch die Thierkämpfe waren schon frühe entstanden, auch sie wurden später mit immer größerem Raffinement ausgebildet. Wie man besondere Fechterschulen und Gladiatorenhändler hatte, so auch Thier-Zwinger, Gärten und Händler. Die wildesten, seltsamsten Thiere wurden aus den fernsten Gegenden herbeigebracht. Da sah man Löwen, Panther, Leoparden, Elephanten, Rhinocerosse, Giraffen und Krokodile. Die Zahl der bei diesen Spielen zuweilen in Kampf gebrachten Thiere steigt ins Unglaubliche. Oft wurden sie wohl auch darin nur zur Schau gestellt.

Die schrecklichsten Vorstellungen aber waren die Hinrichtungen durch wilde Thiere. Man suchte ihre Wirkungen noch durch alle Art Reizmittel, Decorationen und Maschinen, zu heben. Man zog selbst die Dichtung und Mythe herzu und ließ pantomimische Stücke aufführen, in denen die Hinrichtung oder Verstümmelung den Höhepunkt bildete. „Man sah," sagt Friedländer*), „Herkules hier auf dem Oeta den Flammentod sterben, Mucius Scävola die Hand über das Kohlenbecken halten, bis sie verzehrt war, den Räuber Laureolus (den Helden einer bekannten Posse) am Kreuz hängend von Bestien zerrissen werden. Ein Augenzeuge schildert, wie Glieder tropfenweise herabfielen bis der Körper kein Körper mehr war. Wie zu seiner Beruhigung fügt er hinzu, der so Gemarterte sei gewiß ein Vatermörder, Tempelräuber oder Mordbrenner gewesen. Ein anderer Verdammter stieg bei demselben Schauspiel als Orpheus aus der Versenkung auf, als ob er aus der Unterwelt zurückkehrte. Die Natur schien von seinem Spiele bezaubert, Felsen und Bäume bewegten sich auf ihn zu, Vögel schwebten über ihm, zahlreiche Thiere umgaben ihn; als das Schau-

*) A. a. O. S. 268.

spiel lange genug gewährt hatte, ward er von einem Löwen zerrissen." —

Diesem entsetzlichen Realismus der Schauspiele lief ein anderer zur Seite, welcher die sittliche Verdorbenheit der römischen Welt kaum minder kennzeichnet und eine immer größere Entartung herbeiführen mußte. Er stellte sich in den Darbietungen der Mimen und Pantomimen schamlos zur Schau. Nur in den Mimen war es jedoch erlaubt, die weiblichen Rollen durch Frauen spielen zu lassen. Da ihr hauptsächlichstes Thema der Ehebruch war, so läßt sich errathen, welcher Art darin ihre Aufgaben waren. Man kann aus vielen Schriftstellern der Zeit erfahren, bis zu welcher Nacktheit man in der Darstellung solcher Vorgänge ging. Ein hinreichendes Licht wirft der Umstand darauf, daß die Frauen auf Verlangen des Publicums auch Tänze tanzen mußten, bei denen sie das Obergewand abwarfen und mehr oder weniger nackt erschienen.

Die Pantomime war durch die Trennung von Tanz und Gesang entstanden. Da sie in Masken gespielt wurde, was das Mienenspiel ganz von der Darstellung ausschloß, so war sie nur auf die Geberdensprache beschränkt; sie wurde getanzt, doch herrschte in diesem Tanze nicht die Beweglichkeit und Kunstfertigkeit der Füße, sondern die des ganzen Körpers, besonders der Arme und Hände vor. Es scheint, daß eine Art mimischer Zeichensprache darin Eingang gefunden hatte. — Die Pantomime wurde immer nur von einem einzigen Darsteller getanzt, welcher jedoch in verschiedenen Gestalten auftreten konnte. Die zur Umkleidung nöthigen Pausen wurden von einem Chore von Sängern ausgefüllt, welcher den die Solopartien mit einander verbindenden Text sang. Die Stoffe der Pantomime waren meist der Mythologie entlehnt, zum Theil auch der Tragödie. Sie war entweder von pathetischem oder von übermüthig scherzhaftem Charakter. Auch die ernstere hatte meist einen sinnlich erotischen Inhalt. Sie wurde dann auf eine Weise zur Darstellung gebracht, welche auf die Verherrlichung der Sinnlichkeit ausging. Gewiß muß die Pantomime, die übrigens erst zur Zeit des Augustus in Aufnahme kam, auch ihre künstlerische Seite gehabt haben, da sie selbst noch von Männern nachträglich Lobeserhebungen erfahren hat, die, ehe sie dieselbe kannten, heftig gegen sie eingenommen waren. Jedenfalls aber machte sie meist

einen sehr verwerflichen Gebrauch von ihrer Kunst und ihren Mitteln. Besonders verderblich war die von Bathyllus vertretene groteske Richtung derselben.

Der Mimus zog hauptsächlich das Volk, die Pantomime die Vornehmen an. Die Leidenschaft für letztere war so stark, daß viele der Großen sich Pantomimentänzer hielten, manche sogar selbst, wohl auch nackt, darin auftraten, z. B. der Kaiser Heliogabalus in der Rolle der Venus. Die Pantomimentänzer erfreuten sich gleichermaßen der Gunst der Männer sowohl wie der Frauen. Nicht selten spielten sie auch bedeutende Rollen im Staate, erlagen aber zuweilen dabei der doppelten Eifersucht der Gewalthaber, die, wie Nero, auch selbst nach dem Ruhme des Tänzers trachteten.

Andererseits fehlte es einzelnen Herrschern nicht an der Einsicht, das Verderbliche und Gefährliche dieser Spiele zu erkennen. Dies führte jedoch nur zu den widersprechendsten Anordnungen. Während um 15 n. Chr. der Senat unter Tiber die Darstellung der Pantomimen in Privathäusern verbot, richtete Domitian ein Verbot gegen die öffentlichen Darstellungen, indem er private Aufführungen dieser Art ausdrücklich gestattete. Auch Trajan verbot die ersteren wieder, nachdem sie Nerva aufs Neue zugelassen hatte. Auch er mußte sie aber wieder bewilligen, und es ist nicht bekannt, wann sie für immer von der öffentlichen Bühne verschwanden, wogegen die Gladiatorenspiele auf Andringen des Prudentius von Honorius im J. 404 aufgehoben worden sein sollen. Weit länger bestanden dagegen die Circusspiele, von denen der Gothe Totilas in Rom 549 die letzten Wagenrennen abgehalten hat. Thierhetzen werden noch 536 erwähnt, in welchem Jahre verordnet wurde, daß die Consuln bei ihrem Amtsantritte neben anderen Spielen auch Thierkämpfe veranstalten sollten, die jedoch nach Cassiodor schon viel von ihrem früheren blutigen und unmenschlichen Charakter verloren gehabt zu haben scheinen.

So weit nun die Angriffe und Verbote der Kirchenlehrer, Bischöfe, Synoden und Concile gegen die ebengeschilderten Spiele gerichtet waren, würden sie selbst dann noch im höchsten Maße gerechtfertigt, ja sogar dringlich gewesen sein, wenn diese auch nicht heidnischen Ursprungs gewesen wären. Dazu kam, daß Christen denselben nicht selten zum Opfer gebracht wurden und gleichwohl

andere die Neigung und Leidenschaft fort und fort für sie theilten, ja selbst Geistliche sich weder durch Vermahnungen, noch durch Verbote vom Genusse derselben abhalten und zurückschrecken ließen, was zum Theil aus dem Wortlaute dieser Verbote hervorgeht*).

Dagegen forderten die eigentlichen Schauspiele, besonders die Tragödie, den Eifer der christlichen Kirche grade nur dadurch heraus, daß darin heidnische Anschauungen herrschten, welche denen des Christenthums widersprachen und daher der Ausbreitung dieses letzteren hinderlich schienen. Darum konnte Tertullian (am Ende des 2. Jahrhunderts) die Tragödien gradezu Werke des Teufels nennen und Chrysostomus (Ausgang des 4. Jahrhunderts) sie in den abschreckendsten Farben schildern. Er erklärt den Besuch der Theater für sündhaft und verderblich und droht, denen die Sakramente zu verweigern, welche sich von dieser gefährlichen Pest nicht abwenden würden. Die Concile schlossen nicht nur Schauspieler, sondern auch diejenigen, welche dem Theaterbesuch leidenschaftlich nachhingen, von der kirchlichen Gemeinschaft aus und das vierte Concil excommunicirte alle die, welche mit Vernachlässigung des Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen in's Theater gingen.

Möglich, daß diese Verbote und Angriffe sich hauptsächlich auf die Mimen, Atellanen und Pantomimen bezogen, jedenfalls aber waren in dem Begriff des Schauspiels, Tragödien und Lustspiele mit einbegriffen. Allerdings war die Tragödie in Rom schon seit Beginn der Kaiserzeit mehr und mehr in den Hintergrund getreten; im Osten des Reichs, in den Ländern der griechischen Sprache, blieben aber die Tragödien und Lustspiele, besonders die der classischen Zeit, wohl länger im Ansehen und wenn sie auch auf der Bühne ihre Wirkung zu verlieren begannen, so wurden sie jedenfalls noch mit Genuß, Begierde und Bewunderung gelesen. Dies erhält zulängliche Bestätigung durch den Umstand, daß man gegen Ende des 4. Jahrhunderts mit Versuchen hervortrat, die Formen des heidnischen Dramas mit einem christlichen Inhalte zu erfüllen, um dem Einflusse

*) Dies beweist auch z. B. ein Schreiben, welches Kaiser Justinian 534 an den Erzbischof von Konstantinopel richtete, um sich darüber zu beklagen, daß Geistliche noch immer den Thierhetzen beiwohnten.

des letzteren hierdurch zu begegnen und sie als Mittel für die Verbreitung und Befestigung der christlichen Lehren und Anschauungen anzuwenden. Die Vergeblichkeit der vielen Verbote und die eigene innere Erfahrung mußte nämlich einen Theil der Geistlichkeit überzeugen, daß das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit auf einem tief in der menschlichen Natur begründet liegenden Phantasiebedürfnisse beruhe. Und wie die auf Ausbreitung gerichtete Tendenz der christlichen Lehre zur Ausbildung einer kirchlichen Verfassung führte, so war es wiederum diese letztere, welche nun auch um ihrer selbst willen auf immer neue Mittel der Befestigung sinnen ließ und hierbei jenen Gedanken mit zur Entwickelung brachte.

Die ursprüngliche Form der christlichen Gemeinden war eine ganz demokratische. Um aber den verschiedenen sich rasch vermehrenden und weiter ausbreitenden Gemeinden einen Zusammenhang und Zusammenhalt zu geben, wurde man zu einer Art von staatlicher Einrichtung mit einer gemeinsamen Spitze gedrängt. Zunächst wurde zwar die demokratische Form so viel wie möglich zu wahren gesucht. Die Aeltesten oder Presbyter der Gemeinde, noch immer frei von dieser erwählt, erhielten aber nun einen Vorsteher oder Bischof. Die Bischöfe der verschiedenen Gemeinden einer Provinz oder eines Landes wurden unter einen Erzbischof gestellt, der seinen Sitz in der Hauptstadt hatte. Ueber diese Metropolitanbischöfe wurden dann noch diejenigen Bischöfe erhoben, welche in den Hauptstädten der damaligen Welt residirten und einen Einfluß auf die dortige Regierung zu gewinnen suchen sollten. Diese durch sie repräsentirten Vereinigungen, deren es damals sechs gab (im Westen das einzige Rom; im Osten Jerusalem, Alexandria, Antiochia, Ephesus und Korinth), führten den Namen der apostolischen Kirchen. Die Satzungen, nach denen diese einzelnen Kirchen zu leiten waren, wurden auf Synoden festgestellt, über welche, um eine gewisse Einheit und Verbindung zwischen ihnen herzustellen, die Concile wieder gesetzt waren. Beide dienten zugleich zum Ausgleiche von Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten. In ihnen fand das alte demokratische Princip eine Stütze, das im übrigen, seitdem die Gemeinde das Recht die Bischöfe zu wählen verlor, sich in ein aristokratisches verwandelt hatte. Diese Kirchenversammlungen wurden indeß nur zu häufig selbst wieder Quellen großer Spaltungen und

dies um so leichter, als die Kirche sehr bald zur Erweiterung und Stärkung ihrer Macht die Wege der Politik zu beschreiten begann, zumal es ihr mehr noch um letztere, als um die christliche Lehre zu thun war. Die Mittel, mit welchen diese Zwecke aber zu erreichen waren, konnten in den verschiedenen Ländern keineswegs die gleichen sein, da die Verhältnisse und Zustände, die man dabei zu berücksichtigen hatte, fast überall andere waren. Selbst bei einer vollkommen einheitlichen Spitze würde die Kirche in den verschiedenen Ländern ihre Zwecke in verschiedener Weise haben verfolgen, andere Mittel zur Anwendung bringen und den Bischöfen hierzu einen bestimmten Spielraum der Freiheit gewähren müssen; was besonders auch für die Ausbildung der gottesdienstlichen Formen gilt.

Diese Verschiedenheit der einzelnen Kirchen und ihrer gottesdienstlichen Formen wurde noch dadurch gesteigert, daß man anfing, die Philosophie als Mittel der Begründung der christlichen Lehre anzuwenden, so daß man sie sogar mit den heidnischen religiösen Systemen, wie z. B. mit der Lehre des Zoroaster, in Verbindung brachte; immer in der geheimen Absicht, die Kirche hierdurch zu befestigen und weiter auszubreiten.

Es liegt nicht in dem Zwecke der vorliegenden Darstellung, auf die hieraus entspringenden Meinungsverschiedenheiten, Kämpfe und Spaltungen näher einzugehen, sondern es genügt schon, hervorzuheben, wie sich in Bezug auf die gottesdienstlichen Formen hieraus besonders ein Gegensatz zwischen den Kirchen der östlichen und westlichen Hälfte des Reichs herausbildete, der seine Schwankungen und auf jeder Seite seine besonderen Abweichungen hatte. Das letztere hauptsächlich dadurch, daß lange zwei verschiedene Ansichten nebeneinander hergingen, von denen die eine den christlichen Gottesdienst so frei wie möglich von allen heidnischen und fremden Bestandtheilen, ganz nur auf den Geist der christlichen Lehre und den Wortlaut der Evangelien und heiligen Bücher gegründet, sehen wollte, die andere dagegen geneigt war, zum Zwecke der Förderung der christlichen Kirche, den auf Tradition und heidnischer Bildung beruhenden Lebensgewohnheiten, Neigungen, Bräuchen Duldung entgegen zu bringen und Rechnung zu tragen, ja sie in einem bestimmten Umfange sogar in den Gottesdienst aufzunehmen oder diesem doch

eine dementsprechende Form zu geben. Diese doppelte Strömung, von welcher die letzte mehr Anhänger in den östlichen, als in den westlichen Theilen des Reiches gehabt zu haben scheint, welche aber auch nach der Trennung der griechischen von der römischen Kirche in dieser noch fort zu beobachten ist, wird man bei Beurtheilung der widersprechenden Erscheinungen, welche die Entwickelung des kirchlichen Ritus und des sich aus diesem entwickelnden kirchlichen Dramas darbietet, wohl zu berücksichtigen haben.

Ursprünglich hatte der christliche Gottesdienst nur im Gebet und im Vorlesen der Evangelien und der Schriften der Apostel bestanden. Bald aber begann man ein kirchliches Ceremonial auszubilden, zu dem man die Formen zunächst dem jüdischen, dann aber zum Theil auch dem heidnischen Gottesdienste entlehnte. „Seit den ältesten Zeiten des Christenthums," sagt Magnin*) in Uebereinstimmung mit der eben gegebenen Darstellung, „hat es zweierlei Arten kirchlicher Ceremonien gegeben; die einen waren feststehend, allgemein und canonisch, die anderen veränderlich und den particularen Bedürfnissen der Gottesverehrung überlassen. Von Alters her war es in das Ermessen der einzelnen Bischöfe gestellt, den Gottesdienst auszudehnen oder abzukürzen, neue Gesänge, Responsorien, Loblieder in denselben einzuführen oder selbst eigene Messen zu bilden." Eine ganze Reihe berühmter Kirchenväter — St. Hilarius, St. Ambrosius, St. Augustin, St. Paul — bereicherten ihre Antiphonare mit Hymnen, Gesängen und Prosen, die zum Theil allgemein in Gebrauch kamen und erhalten geblieben sind.

Die Einführung des Kirchengesanges ging vom Orient aus. In welchem Gegensatz das Christenthum auch zu dem Judenthum stand, immer war es aus diesem hervorgegangen, immer bildete das alte Testament, das so oft prophetisch den Messias verkündet hatte, die Grundlage auch seines eigenen Glaubens. Die Formen des jüdischen Gottesdienstes boten sich daher in gewissem Sinne naturgemäß zur Bildung des christlichen an. Man entlehnte ihm den psalmodischen Gesang und das Halleluja, sowie gewisse symbolische Bewegungen, aus welchen der geistliche

*) Journal des Savants 1860. p. 521.

Tanz sich entwickelte.*) Denn die Gemeinde war in der Regel nur auf gewisse Fußbewegungen bei der letzten Modulation des Gebetes beschränkt, daher dieses stehend abgehalten wurde, doch ohne Verlassen des Platzes. Es sollte gleichsam der Aufschwung der Seele zu Gott damit angedeutet werden. Die fortschreitenden, dem Tanze sich annähernden Bewegungen waren anfangs den Geistlichen vorbehalten und fanden im Chore statt. Doch ist es gewiß, daß man sich hieran keineswegs band, daß gerade von hier die größten Ausschweifungen des Gottesdienstes ausgingen. Gleich wie die Gesangsformen der griechischen Musik in den christlichen Gottesdienst Eingang fanden, haben sich auch griechische und römische Tänze, selbst die unzüchtigeren, zu ihm heran und in ihn eingedrängt. Die Klagen der Kirchenväter, die Verbote und Anordnungen der Synoden weisen nur zu oft darauf hin. Man scheint, da das Uebel hierdurch nicht auszurotten war, sich dieser Tänze zuletzt selbst mit bemächtigt und dieselben besonders beim Schlusse des Hallelujahgesanges zugelassen zu haben. Wir werden ihnen noch im späten Mittelalter aber in einer Form begegnen, die das Anstößige schon längst verloren hatte.

Die von Gesängen begleiteten Tänze der Geistlichen sollten — nach Magnin — die Reigen und Gesänge der Engel im Himmel symbolisiren. Von vielen Schriftstellern des Alterthums bestätigt, finden sie sich gleichwohl in den alten Ritualen nirgend erwähnt, ein Beweis, daß sie nicht allgemein eingeführt waren. Dagegen wurden in den Concilen wiederholt die Stellen des Gottesdienstes festgesetzt, bei denen die Gemeinde stehend zu beten hatte. Magnin**) ist der Meinung, daß diese Vorschrift sich nur aus dem Brauche jener Fußbewegungen erklären läßt. Daß die geistlichen Tänze auch in Italien vorkamen und sich hier bis in die Zeiten der Frührenaissance erhalten hatten, darauf dürften einzelne Bilder aus dieser Zeit hinweisen, z. B. das Weltgerichtsbild von Fiesole in der Akademie zu Florenz, auf welchem die Pater mit Engeln im Paradiese sich zu einem Rundtanz verschlingen.

Unter Benützung der hier angedeuteten Elemente der psal-

*) Magnin, a. a. O. p. 522.

**) Journ. des Savants 1861. p. 481.

modisch vorgetragenen Evangelien und der mimisch bewegten Wechselgesänge zwischen den Geistlichen und der Gemeinde war im Oriente die christliche zwölfstündige Urliturgie zur Feier des Sonntags entstanden*), deren Ritual theils symbolischen, theils darstellenden Charakters ist und in welcher bereits die Keime zur Ausbildung eines kirchlichen Dramas liegen. Schon die Evangelien enthalten dramatische Bestandtheile. Es bedurfte, um diese hervorzuheben, nichts weiter, als bei der Ausführung die darin vorkommenden Reden und Gespräche auf verschiedene Personen zu vertheilen, was in der That auch geschehen sein muß, da einige Evangelienbücher erhalten geblieben sind, aus denen es durch die Ueberschriften, welche diesen Reden hier ertheilt sind, erhellt. Ein weiterer Fortschritt ward dadurch erzielt, daß man diesen Reden eine erweiterte, wohl auch veränderte Form der Ausführung gab, oder sich Zusätze und die Einführung anderer der Handlung entsprechender Personen gestattete, wogegen der übrige Text unverändert blieb und in der alten psalmodischen Art vorgetragen wurde. Diese halb epische, halb dramatische Form der ausführenden Darstellung ist, wie sich zeigen wird, auch in das spätere kirchliche Drama übergegangen, was sogar zu der irrigen Meinung verführte, daß derartige Spiele überhaupt nur von einer und derselben Person vorgetragen worden seien. Endlich mußte sich die dramatische Form aber doch von der epischen losreißen, wie einst die scenische Handlung vom Chore der Alten. So lange diese selbständigen dramatischen Formen sich noch ganz an den Inhalt der Evangelien und der Liturgie banden, werden sie, wie sie noch einen rein gottesdienstlichen Charakter bewahrten, freilich auch noch unmittelbar einen Theil des Gottesdienstes selbst haben bilden können. Solche Dramen, die uns erhalten geblieben sind, hat man neuerdings zum Unterschied von den übrigen Mysterienspielen als liturgische Dramen bezeichnet. Gleichwohl ist es die Frage, ob diese einfachsten, unmittelbar aus der Liturgie hervorgegangenen dramatischen Formen die früheſten waren, welche der christliche Gottesdienst kannte. Wenigstens müssen sich neben ihnen schon

*) Die man bei H. Alt, Theater und Kirche (Berlin 1846), ausführlich beschrieben findet.

früh auch noch andere zu ihm heran und in ihn eingedrängt haben, die den Charakter der heidnischen hatten, da man sehr früh Klagen über derartige Spiele in Kirchen, an denen selbst Geistliche theilnahmen, begegnet.

Denn so groß auch die Wirkung der zwölfstündigen Urliturgie auf die Gläubigen sein mochte, so entsprach sie dem allgemeinen Phantasiebedürfnisse der Menschen doch noch nicht vollständig. Vor Allem schien sie durch ihren Umfang die Aufnahmefähigkeit des menschlichen Geistes zu übersteigen. Daher sie, besonders in der westlichen Hälfte des Reichs, wo man überhaupt größerer Einfachheit zuneigte, von der ursprünglichen Länge von zwölf Stunden allmählich bis auf nur drei Stunden herabgemindert worden ist. Doch selbst noch da, wo man, wie in Konstantinopel, länger an ihrem ganzen Umfange festhielt*), vermochte sie das Phantasiebedürfniß nicht allgemein zu befriedigen und einen Ersatz für die Genüsse und Eindrücke der heidnischen Feste zu bieten. Nicht nur Tertullian (185 geb., 220 gest.), sondern auch noch Augustin (354 geb., 430 gest.) beklagt es auf's tiefste, daß Christen sich noch immer an der Feier dieser letzteren betheiligten. Und da, wie gesagt, im Oriente die Lust dieser Feste bis auf die Kirchhöfe, ja selbst in die Kirchen drang, in denen Frauen und Mädchen bacchantisch herumzogen und unzüchtige Lieder sangen, ja sogar Geistliche sich nicht davon fern hielten und alle Ermahnungen und Verbote dagegen nichts fruchteten, so glaubte man diesem Uebel am ehesten dadurch begegnen zu können, daß man den heidnischen Festen christliche entgegensetzte und diese so viel als möglich in die Zeit der letzteren verlegte.

Das erste Fest nach Einsetzung der mit gemeinsamen Mahlzeiten in der Kirche verbundenen Sonntagsfeier, war das Osterfest. Es wurde als Gründungsfest der Kirche und zum Gedächtniß an das Mysterium der Auferstehung des Heilands gefeiert. Beides konnte die Kirche aber nur zur Freude auffordern, daher ursprünglich der Charakter dieses Festes auch ein feierlich-freudiger war. Freudig war in den ersten Jahrhunderten überhaupt der Charakter

*) In Syrien und Palästina geschieht das noch jetzt.

fast aller festlichen Handlungen der Kirche. Magnin*) findet hierin sogar einen Gegensatz zwischen den kirchlichen Feiern der ersten fünf Jahrhunderte und der darauf folgenden Zeit. Indessen mußte die Erscheinung der Anachoreten und Büßer und der weltentsagend ascetische Geist, der sie hervorrief und den sie in noch größerem Maße wieder zur Folge hatte, hierin wohl schon früher eine Wandlung hervorgebracht haben.

Das Osterfest erhielt erst später die Erweiterung zur Osteroctave und nicht früher als im 4. Jahrhundert, unter dem Einflusse der ebenerwähnten auf Buße, Entbehrung und Kasteiung gehenden Richtung, wurden die großen 36—40tägigen Fasten eingesetzt, welchen eine um so ausgelassenere Festzeit vorausging und folgte. Die letztere umschloß die zwei darauf folgenden Wochen, die erstere gab die Veranlassung zu dem späteren Fasching. Die Klagen über den Mißbrauch, welcher mit den bei diesen Festen bewilligten Freiheiten getrieben wurde, in denen man sich für die langen Entbehrungen zu entschädigen suchte, ziehen sich durch mehrere Jahrhunderte und sind besonders gegen die üppigen Mahlzeiten, die profanen, unzüchtigen Gesänge, die freien Tänze gerichtet, denen sich die jungen Leute, nicht am wenigsten Mädchen und Frauen, bei den Vigilien des Osterfestes hingaben**). Auch das im Jahre 137 von St. Telesphor eingeführte und am 6. Mai mit dem Epiphanienfeste zusammen gefeierte Weihnachtsfest gab Anlaß zu ähnlichen Klagen. Dasselbe hatte sich allmählich zu einem ganzen Cyclus von Festen erweitert, welche sich auf das Mysterium der Menschwerdung Gottes in Christo bezogen. Erst 327 wurde dann das Geburtsfest des Heilands von der Anbetung durch die drei Könige getrennt. Das Concil zu Ephesus (431) erklärt aber Magnin***) für den Ausgangspunkt des Mariencultus, weil diese Versammlung der Jungfrau Maria den glorreichen Namen der

*) Journ. des Savants 1860. p. 523 und 526, wo er darauf hinweist, daß man das jubelnde Hallelujah bis in's 7. Jahrhundert bei Begräbniß- und Todesfeiern sang.

**) Bei Ancona, Origini del teatro in Italia (Firenze 1877, 2 Vol.). Vol. I. p. 46 findet sich eine genaue Beschreibung der hieraus entstandenen Unordnungen und eine reiche Uebersicht der dagegen gerichteten Beschlüsse der Synoden und Concile.

***) a. a. O. 1861. p. 482.

Gottesmutter zuerkannt habe, welchen ihr die Nestorianer absprachen. Er beruft sich darauf, daß unmittelbar nachher die Gläubigen dem Ave Maria die Worte zufügten: „Mater Dei, ora pro nobis“ (Mutter Gottes, bete für uns) und sich alsbald eine Menge der Gottesmutter geweihte Kirchen erhoben. Es war hierdurch die Bahn zu dem Heiligencultus gebrochen.

Nachdem man allmählich für alle wichtigen Begebenheiten der Geschichte Christi bestimmte Fest- und Gedächtnißtage eingesetzt hatte, blieb, wenn man sich hierbei nicht beruhigen wollte, nichts weiter übrig, als nun auch den Nebenpersonen dieser Geschichte oder den heilig gesprochenen Märtyrern und Büßern ähnliche Feste zu widmen. Der Umstand, daß die Kirche es endlich bei der weltlichen Gewalt durchgesetzt hatte, daß an Sonn- und Festtagen die heidnischen Spiele eingestellt werden mußten, gab wohl den nächsten Anlaß, an eine weitere Vermehrung der kirchlichen Feste zu denken.

Auch noch sonst suchte man zu dieser Zeit (gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts) den heidnischen Festen und den hauptsächlich durch sie in den christlichen Kirchen geförderten Unfug entgegen zu arbeiten. Denn gerade jetzt traten jene schon früher berührten Bestrebungen hervor, die Formen des heidnischen Dramas noch selbst zur Bekämpfung desselben zu benützen. Gingen sie doch von Kirchenlehrern aus, welche sich mit am heftigsten gegen die heidnischen Spiele aussprachen, von einem Apollinaris, Bischof von Laodicäa, Basilius und Gregor von Nazianz. Sie alle sollen christliche Dramen nach den Mustern des Euripides und des Menander gedichtet haben, um diese heidnischen Schriftsteller damit zu verdrängen. Nur eines dieser Stücke ist uns in dem „Christos Paschon“ (dem leidenden Christus), von Klein*) das älteste christliche Mysterienspiel genannt, erhalten geblieben. Es ist dem heiligen Gregor von Nazianz wiederholt zu- und abgesprochen worden**), bis neuerdings Klein das erstere wieder aus inneren Gründen sehr wahrscheinlich gemacht hat. Dieses, aus fast lauter Euripideischen

*) Geschichte des Dramas III. Th. (Leipzig 1866) S. 632.

**) Schack, Geschichte der dram. Literatur und Kunst in Spanien (Frankf. a. M. 1854, 3 Bde.), I. Bd. S. 24, macht darauf aufmerksam, daß auch schon der Syrer Ebed Jesu von einem Christos Paschon des Gregor von Nazianz spricht.

Versen zusammengesetzte Trauerspiel von rein christlich-kirchlichem Inhalt ist ausgesprochener Maßen zu dem Zwecke geschrieben, das Theaterbedürfniß der damaligen Zeit zum Vortheil der rechtgläubigen Kirche zu benützen oder mit anderen Worten, das Theater der Kirche dienstbar zu machen; wie wir ja ähnlichen Versuchen auch später noch zu begegnen haben werden.

Wie reich überhaupt die Leidensgeschichte und der Opfertod Christi an tragischen Motiven ist, und wie früh die Phantasie zur Entwickelung derselben gedrängt worden, läßt sich aus verschiedenen Schriften der Kirchenväter entnehmen, z. B. aus einer Stelle Tertullian's in dessen Buche von den Schauspielen, welche Ancona mitgetheilt hat*), worin er den heidnischen Schauspielen dasjenige entgegenstellt, welches dereinst das Weltgericht darbieten würde. Die Phantasie der Kirchenväter hat hier, wie so oft, derjenigen der späteren Dichter der Mysterienspiele, ja selbst der späteren Maler auf's Anregendste vorgearbeitet**).

Wenn es der Ausbildung dramatischer, in der Liturgie gelegener Momente schon förderlich war, daß Feste entstanden, an denen nicht, wie bei der großen Urliturgie, das ganze Leben Christi, wie es in den Evangelien überliefert ist, sondern nur eine einzelne Begebenheit desselben zur Darstellung kam, weil man hierdurch Raum für eine erweiterte Ausführung der heiligen Ueberlieferung gewann, so mußte man sich dazu doch noch um Vieles freier finden bei den Festen der Heiligen und Märtyrer, weil hier die Ueberlieferung nicht jenen heiligen, unantastbaren Charakter hatte.

Wie sehr man sich durch das letztere aber auch von der Ausbildung dramatischer Formen abhalten ließ, so hat doch jedenfalls der christliche Gottesdienst sehr früh eine auf Pracht und Augenreiz gerichtete Ausbildung erhalten; in den östlichen Theilen des Reiches allerdings in ungleich höherem Grade, als in den westlichen. Dies schon allein mußte die dramatischen Momente der Liturgie

*) a. a. O. I. p. 13.

**) Hierher gehört eine Stelle aus einer Rede des Eusebius Emisenus, über welche Schack (a. a. O. I. S. 22) berichtet und die er als ein kleines Drama bezeichnen zu können glaubt, insofern sich darin der Hades, der Tod und der Teufel über die Kreuzigung des Heilands unterhalten; jedenfalls zeigen sich hier sehr früh die Keime dramatischer Allegorie.

mehr hervortreten lassen und der kirchlichen Feier einen theatralischen Anstrich geben. Zwei Briefe des Bischofs Epiphanius lassen erkennen, daß die Feier des Palmfestes im Orient von festlichen Aufzügen, Spielen und Tänzen begleitet war, was vielleicht auf eine mimisch-dramatische Vorführung des Einzugs Christi hindeutet*). Auch lebende Bilder sind hier bereits im 5. Jahrhundert erwähnt und Abbildungen, die man in römischen Katakomben gefunden und welche wahrscheinlich dem 5. und 6. Jahrhundert angehören, zeigen die Jungfrau Maria, die bis in die Mitte des 5. Jahrhunderts nur stehend und ohne das Kind Jesu auf den Sarkophagen abgebildet erscheint, in theils stehender Stellung und das Christkind im Arme tragend, theils sitzend und das Kind auf den Knien haltend; woraus Magnin mit Recht den Schluß zieht, daß die Künstler in beiden Fällen wahrscheinlich nur darstellten, was sie zu ihrer Zeit bei den kirchlichen Festfeiern sahen.

Im Gegensatz zu der auf Augenreiz berechneten Ausbildung des Cultus im Oriente wurde in Italien zu jener Zeit hauptsächlich die Musik als Mittel, dem Cultus eine würdige Anziehungskraft zu verleihen, gepflegt, die Musik, welche ja auch in der Sprache dieses Landes ihren Zauber übt und immer einen der wichtigsten Theile seiner dramatischen Entwicklung bilden sollte. Ueberhaupt hat die Liturgie schon von Anfang an einen überwiegend musikalischen Charakter gehabt. Wie die musikalischen Formen derselben theils in jüdischem Cultus, theils in der griechischen Musik wurzelten, ist bereits nachgewiesen. Der heilige Ambrosius (um 340 geb., 397 gest., seit 374 Bischof zu Mailand) hatte sich dadurch schon große Verdienste um die Hebung des Kirchengesanges erworben, daß er die von Ignatius im 2. Jahrhundert in Antiochien eingeführten, dann auf die griechische Kirche übertragenen Antiphonien und Responsorien, bei denen ein Spruch vom Priester angestimmt und, nachdem der darauf folgende Psalm als Wechselgesang von zwei Chören vorgetragen worden, von der Gemeinde wiederholt wurde, nun auch in die römische Kirche einführte. Er reformirte aber auch noch den Kirchengesang überhaupt, indem er ihm die sogenannten authen-

*) Schack a. a. O. I. Th. S. 21.

tischen Tonleitern der Griechen*) zu Grunde legte, und bereicherte endlich den Hymnenschatz der Kirche durch den nach ihm benannten Lobgesang (Te deum laudamus). Gregor der Große, (um 540 geb., 604 gest.) löste den christlichen Kirchengesang aber dadurch wieder von dem heidnischen los, daß er ihn aus den rhythmischen Fesseln der Sprache befreite und nicht, wie die Griechen, den Ton dem Rhythmus der Worte, sondern die Worte dem Tone unterordnete, wodurch dieser unabhängig von der Verschiedenheit der Sprache und die Musik gewissermaßen zu einer ganz allgemeinen Sprache der Menschheit wurde, die nun nach eigenen rhythmischen Gesetzen und Zwecken verfahren konnte. Freilich verzichtete die Musik anfänglich noch fast ganz auf jede rhythmische Bewegung. — Gregor fügte den vier authentischen Tonleitern vier andere, die plagialischen,**) zu und griff auch noch dadurch tief in den Gottesdienst ein, daß er die Gemeinde vom Kirchengesang ausschloß und besondere in Gesangschulen gebildete Chöre in's Leben rief. Obschon das letztere nicht in voller Strenge durchgeführt wurde, sondern die Gemeinde bei einzelnen Gesängen doch noch betheiligt blieb, man sich auch nicht überall dieser Anordnung anschloß, so glaube ich doch, daß dieselbe für die Ausbildung des kirchlichen Dramas von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung war. Denn so lange die Gemeinde an der Liturgie oder am liturgischen Drama selbst mit thätig betheiligt war, konnte sie sich ihnen gegenüber nicht als bloßer Zuschauer fühlen; sie hatte ein überwiegend anderes Interesse dabei als dieser und brauchte daher in demselben Maße die Forderungen eines solchen nicht zu erheben. Dies Verhalten mußte jedoch ein wesentlich anderes werden, nachdem die Gemeinde so gut wie ganz von der äußeren Betheiligung an der Liturgie ausgeschlossen war, denn wenn sie jetzt auch noch immer innerlich daran betheiligt bleiben sollte, so war hierdurch keineswegs bedingt, daß sie es in dem Maße blieb, um nun nicht

*) Diese Tonleitern entsprachen in der Tonfolge der phrygischen, dorischen, hypolydischen und hypophrygischen Tonart. Sie gehen von den Grundtönen d, e, f und g aus und ihre Tonfolgen setzen sich in den diatonischen Intervallen der C-dur-Tonart fort.

**) Diese entstanden durch die Verlegung des Grundtons auf die Unterquart des Grundtons der authentischen Tonleitern.

doch die Forderungen eines Zuschauers an die liturgische Darstellung zu stellen, die in dem Gregorianischen Kirchengesange auch wirklich schon zu einer Kunstleistung geworden war. Hierzu mußte noch beitragen, daß Gregor der liturgischen Seite des Gottesdienstes eine der Forderung der Zeit entsprechende ceremoniellere und dabei mehr in die Sinne fallende Ausbildung gab, um die damals noch immer in Blüthe stehenden heidnischen Spiele und Volksbelustigungen damit zu verdrängen.

Daß aber die Kirche auch noch weiterhin mit ihnen zu kämpfen hatte, dafür brauche ich mich nur auf die von dem Grafen Schack in seiner trefflichen Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien dafür beigebrachten Beweise zu berufen, wonach (wie Procopius sagt) noch im 6. Jahrhundert sowohl in Rom, wie in Konstantinopel tragische Vorstellungen stattfanden; das dritte Konstantinopolitanische Concil v. J. 680 die Schauspiele der Mimen verbot und Geistlichen und Mönchen den Besuch der scenischen Spiele untersagte; 813 zu Tours und 816 zu Aachen ähnliche Verbote erlassen wurden; der Bischof Agobordus noch 836 auf Histrionen, Mimen und Joculatoren schmäht; die Capitularien der späteren Carolingischen Zeit ausdrücklich von Scenicis sprechen, auch diesen verboten wird, geistliche Kleider anzulegen, was (wie Schack annimmt) hauptsächlich deshalb geschah, um gemeinschaftlich mit den Geistlichen ihr Spiel zu treiben*). Der Umstand, daß die Aus-

*) Auch das Concilium Trullanum vom Jahre 692 war ganz besonders gegen die Betheiligung der Christen an der Feier der Calenden und die dabei stattfindenden öffentlichen und anstößigen Tänze der Weiber, die Vermummungen der Männer in Frauenkleider und der Frauen in Männerkleider, sowie gegen das Tragen von Masken gerichtet. Weitere Belege finden sich auch bei Ancona a. a. O. p. 48 und 49, besonders für das 10. Jahrhundert; bei Klein a. a. O. IV. Bd. S. 26 und 104. — Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien (deutsch von N. G. Julius; Leipzig 1852, 2 Bde.) I. Bd. S. 207 erwähnt nach Mariana, daß ein spanischer Bischof in Barcelona im 7. Jahrhundert abgesetzt wurde, weil er in seinem Sprengel Schauspiele mit Anspielungen auf die heidnische Götterlehre darstellen ließ. K. Hase (Das geistliche Schauspiel, Stuttgart 1858, S. 9) gedenkt eines Synodalbeschlusses unter Ludwig dem Frommen, welcher den Clerikern verbietet, Schauspielen auf der Bühne oder bei Hochzeiten beizuwohnen oder, bevor die Komödianten eintreten, aufzustehen und hinwegzugehen. — Hindeutungen, daß auch bei den Gothen in Spanien sich römische Spiele erhielten, findet man außer bei Schack, a. a. O. Bd. I. Nachträge 1 und S. 73, auch noch bei F. Wolf, Studien z. Geschichte d. Spanischen u. Portugiesischen Literatur (Berlin 1859) S. 474 u. f.

drücke: Mimen, Joculatoren, Histrionen sehr dehnbare sind und sich wohl gar nicht auf wirkliche Schauspieler beziehen dürften, ist freilich ebenso zu berücksichtigen, wie daß man in einer späteren Zeit mit den Namen Tragödien und Komödien nicht immer das zu bezeichnen pflegte, was man im eigentlich dramatischen Sinne darunter versteht. Doch andererseits lassen verschiedene der hier angeführten Verbote keinen Zweifel darüber zu, daß jene Ausdrücke sich wirklich mit auf dramatische Spiele beziehen, daher es eben so unberechtigt sein würde, ihnen wegen der Dehnbarkeit jener Ausdrücke diese Bedeutung ein für allemal absprechen zu wollen. Die Annahme Magnin's, daß die dramatischen Spiele, gleichviel in wie veränderten und herabgekommenen Formen, sich unmittelbar von den Römern durch's ganze Mittelalter fortgepflanzt haben und nie völlig unterbrochen wurden, ist von der größten Wahrscheinlichkeit, wenn es auch vielleicht zu weit gegangen ist, dies nicht nur für das volksthümliche Drama, sondern auch für die höheren Formen desselben zu behaupten*). Allerdings aber mögen die weltlichen, von den römischen Atellanen ausgegangenen Volksspiele im Laufe der Zeit sich sehr verändert haben; und was das Literaturdrama der Römer betrifft, so ist uns davon aus späterer Zeit so wenig erhalten geblieben, daß auf ein zeitiges Absterben desselben zu schließen ist. Wir besitzen davon nichts als den Versuch eines Unbekannten, der Aulularia des Plautus eine veränderte Form zu geben. Dieser Versuch, der Querolus, ist wohl auch fälschlicherweise dem Plautus selber noch beigemessen worden. Seine Entstehung wird von Magnin in's 4., von Anderen in's 7. Jahrhundert verlegt. Dem 4. Jahrhundert gehört ferner der Ludus septem Sapientium (Spiel der sieben Weisen) des Decius Magnus Ausonius an, welcher jedoch vom Drama kaum mehr hat, als daß die Sprache darin auf verschiedene Personen vertheilt ist, da die sieben Weisen ganz vereinzelt auftreten und jeder von ihnen nur eine, seine Weisheit auskramende Rede hält. Alles was sonst noch in lateinischer Sprache in dramatischer Form geschrieben uns vorliegt, gehört schon der christlichen Dichtung an. Von dieser sind vor Allem die Klosterspiele der Gandersheimer Benedictiner-Nonne

*) Magnin, Les Origines du Théâtre moderne (Paris 1838). I. X. et suiv.

Hroswitha (um 920 geb., 967 gest.) zu nennen, weil sie beweisen, daß die Dramen der Römer sich damals noch immer großer Beliebtheit erfreuten und die Kirche noch immer Anstrengungen machte, sie zu verdrängen. Denn Hroswitha schrieb ihre christlichen Dramen in Terentianischer Form, zu dem ausgesprochenen Zweck, den Terenz mit seinen eigenen Waffen bei ihren Klosterfrauen zu schlagen. Sie suchte sich des Reizes seiner Sprache zu bemächtigen, um sie im Gegensatze zu ihm, der mit ihr die wollüstige Liebe geschildert, zum Preise der weiblichen Keuschheit zu verwenden. Sie führte aber ihre der Legende entnommenen Heldinnen und Helden dabei in fast noch bedenklichere Situationen, als er; mit einer Naivetät und Glaubensinnigkeit jedoch, welche alle Lüsternheit ausschlossen. Dabei zeigen ihre Dichtungen eine Freiheit der dramatischen Bewegung, welche sie vor allen kirchlich dramatischen Werken des Mittelalters auszeichnen und eine Feinheit der Sprache, die selbst unter den Gelehrten der Renaissance in Deutschland wieder einen Sturm der Bewunderung erregte, als Celtes, nachdem er sie dem Staube der Bibliothek entrissen, 1501 mit einer Ausgabe derselben hervortrat*).

Hroswitha bewegte sich im Kloster Gandersheim, welches lange nur von Aebtissinnen fürstlichen Ranges geleitet wurde, in der feinsten und gebildetsten Gesellschaft ihrer Zeit, wie sie ja in unmittelbarem Auftrag Otto's II. eine Geschichte Otto's I. und noch ein anderes Gedicht in Hexametern schrieb, welches die Gründung des Klosters Gandersheim und die ältere Geschichte des Ottonischen Hauses behandelte. Magnin, welcher Hroswitha „das deutsche Wunder" nennt, weist darauf hin, daß ihre Stücke nicht dazu bestimmt erscheinen, gesungen, sondern recitirt zu werden. Auch ist er der Meinung, daß sie trotz ihres verfänglichen Inhalts von den Klosterfrauen aufgeführt worden seien, welcher Ansicht auch Klein, auf selbständige Untersuchungen gestützt, beitritt**). Bemerkenswerth ist, daß diese Stücke bereits dramatische Elemente enthalten, welche erst

*) 1850 und 1857 (Altona, Lübeck) erschien von diesen Dramen eine deutsche Uebersetzung von Bendixen, nachdem 1845 Magnin schon eine vorzügliche französische Uebersetzung herausgegeben und mit Noten versehen hatte: Théâtre de Hroswitha, Religieuse allemande du X. siècle. In Klein, Geschichte des Dramas, Bd. III. S. 682 u. f. findet man ausführliche Inhaltsanzeigen und Auszüge derselben.

**) a. a. O. Bd. III. S. 679 u. f.

spät, und wie es scheint, ohne Zusammenhang mit ihnen, wieder in den Mirakelspielen und Moralitäten hervortreten. Der Gallicanus ist bereits ein Märtyrerstück. Im Dulcitus liegt, wie Bendixen es bezeichnet, eine heilige Burleske, eine Märtyrerposse vor. Der Callimachus erinnert in einzelnen Scenen sogar an Situationen von Shakespeare's „Romeo und Julia." Und in dem Spiele „Fides, Spes et Caritas" (Glaube, Hoffnung und Liebe) liegt gewissermaßen schon eine Allegorie, eine Moralität vor.

Die Nonne Hroswitha verfolgte also mit ihren Dramen einen ähnlichen Zweck, wie der Verfasser des „Leidenden Christus", aber in freierer Weise, als wirkliche Dichterin. Es entsteht hier die Frage, ob diese erneuten Versuche, das heidnische Drama durch seine eigenen Formen zu verdrängen, nur vereinzelt stehen oder ob ein gewisser Zusammenhang zwischen ihnen durch fortlaufende Mittelglieder besteht? Für das letztere dürften vielleicht die Spiele sprechen, deren Gregor von Tours (540—590) in seiner fränkischen Geschichte gedenkt und die er barbatoriae nennt. Magnin*) hält sie für eine Art kleiner, vielleicht nur pantomimischer Dramen, wie sie Rodegonde, Aebtissin von St. Croix in Poitiers, ihren Nonnen zu spielen erlaubte. Auch rechnet dieser Gelehrte noch gewisse dialogisirte Spiele hierher, welche man bei der Leichenfeier der Aebte und Aebtissinnen der Klöster darzustellen pflegte. Gregor von Tours berichtet von demjenigen, welches 587 bei der Todtenfeier der obengedachten Aebtissin Rodegunde aufgeführt wurde. Eines dieser Spiele, welches der Leichenfeier des heiligen Adelhard, Abts von Corvey, gedient, ist erhalten geblieben und zeigt einen allegorischen Charakter.

In ganz anderer Weise suchte man zur selben Zeit im Orient, wo, wie wir fanden, die heidnischen Lustbarkeiten in ungleich größerem Umfange als im Westen, besonders aber ein immer mehr überhand nehmender Bilderdienst, in den Gottesdienst eingedrungen waren, gegen diese Mißbräuche anzukämpfen. Nachdem man hier die Kirche dadurch von jenen theils heidnischen, theils weltlichen Elementen zu reinigen gesucht hatte, daß man gewisse Feste einsetzte, bei denen sich die vom Volke und von der niederen Geistlichkeit nun

*) Journal des Savants 1860. p. 313.

einmal geforderte Lust regen und austummeln durfte, um sie dann aber auch auf sie zu beschränken, was z. B. zur Einführung des bis über das Mittelalter hinausreichenden Narrenfestes führte*), schlug man jetzt plötzlich das entgegengesetzte Verfahren ein, indem man jene Mißbräuche völlig auszurotten suchte. Dieser Eifer war hauptsächlich gegen den Bilderdienst gerichtet, der hier allerdings zu einer Art Götzendienst ausgeartet war, unter dem das wahre Christenthum ganz zu verschwinden drohte. Der Bilderdienst war von Asien her in die christliche Kirche eingedrungen, nicht ohne Widerspruch der Kirchenlehrer, die sich schon auf der Synode von Elvira (305) zum Theil dagegen erhoben hatten; wogegen Andere, später auch Gregor der Große, die bildlichen Darstellungen vertheidigten, weil sie sich für diejenigen, welche der kirchlichen Sprache nicht mächtig waren, als wirksame Symbole des Glaubens erwiesen. Schon im 6. Jahrhundert artete in der griechischen Kirche der Bilderdienst aber aus. Eine Reaction erfolgte, die um so stärker wurde, je fanatischer der Widerstand war, auf welchen sie stieß. Die oströmischen Kaiser, welche durch den Bilderdienst die Einheit des Staates für gefährdet hielten, beschlossen dessen gewaltsame

*) Einzelne Schriftsteller haben diese Einführung erst dem Patriarchen Theophyles in Constantinopel (um 990) zugeschrieben. Er hat dieses Fest aber wohl nur aufs Neue in die griechische Kirche zurück geführt, aus der es durch die Bilderstürmer verdrängt worden sein mochte. Denn jedenfalls ist es älteren Ursprungs, da schon der heilige Augustin dagegen geeifert hat und im 7. Jahrhundert sich die Concile nachweislich dagegen erklärten, so das Toled. Concil von 633, welches — wahrscheinlich aber vergeblich — die Abhaltung des Narrenfestes verbot. Der Zusammenhang desselben mit den Saturnalien erhellt aus der Uebereinstimmung ihres Charakters, da sie beide auf die Darstellung der menschlichen Gleichheit, dort der natürlichen hier der christlichen, gerichtet sind, was allein auf ein hohes Alter derselben hinweist. Die Parodie, welche später die Formen, Gebräuche und Mißbräuche der christlichen Kirche darin erfuhren, mag ursprünglich wohl gegen die römische und griechische Gottesverehrung, deren Formen und deren Priester gewendet gewesen sein. Soweit wir es kennen, wurde das Narrenfest am Tage der unschuldigen Kindlein gefeiert, daher man wohl auch den Papst oder Bischof, den man für diesen Tag mit grotesker Feierlichkeit in den Kirchen erwählte, aus den Chorknaben nahm, wonach das Fest in England benannt wurde (the feast of the boy bishop). 1445 verbot Carl VII. die Abhaltung dieses Festes in Paris, bei welchem noch damals die niederen Geistlichen in Masken und grotesken Vermummungen tanzten. Erst 1552 wurde es hier völlig unterdrückt.

Unterdrückung, wodurch der Staat aber gerade auf's tiefste erschüttert und zerrüttet werden sollte. Auch bestand nach 160jährigem Kampfe das Concil von Nicäa doch wieder auf der Zulassung der Bilder, nicht ohne Widerstand der Kaiser jedoch, so daß sie erst 842 wirklich durchgesetzt wurde.

Dieser Streit veranlaßte die völlige Losreißung der römischen Kirche vom byzantinischen Kaiserthum, dem sie trotz des schon erlangten Primats bisher noch unterworfen geblieben war, da der Papst (Gregor II.) in jenen Verordnungen einen Eingriff in die Rechte der Kirche erblickte. Ein 731 von ihm berufenes Concil bedrohte die Bilderstürmer mit Excommunication. Die Bildwerke der Kirchen wurden vermehrt. Die griechischen Künstler fanden in Italien, auf das sie den byzantischen Kunststil jetzt übertrugen, Aufnahme und Beschäftigung. Nichtsdestoweniger sollte auch hier der Bilderdienst allmählich Einschränkungen erfahren; was aber erst dann entschiedener hervortrat, als die gegen denselben erregte Bewegung im Osten wieder erlosch. In nicht wenigen Kirchen des Abendlands erhielt sie sich bis ins 10. Jahrhundert.

Doch nicht nur mit dem griechischen und römischen Heidenthum und deren Festen und Spielen, nicht nur mit den aus den alten Religionen Asiens in sie eindringenden Anschauungen und gottesdienstlichen Formen hatte die christliche Kirche zu kämpfen, nicht nur ihnen glaubte sie in diesem Kampfe bei der Ausbildung des Gottesdienstes abwechselnd Concessionen machen und wieder entziehen zu sollen, auch dem germanischen Heidenthum gegenüber hatte sie einen ähnlichen Widerstand zu überwinden und ähnliche Rücksichten zu nehmen*).

Formen, in denen wennschon nur ganz rohe Keime des Dramatischen lagen, hat es auch bei den Festen der Germanen gegeben. Auch sie wurden mit Aufzügen, mit Vermummungen, mit

*) P. Anselm Schubiger, Benedictiner des Stifts Einsiedeln, Musikalische Spicilegien (in d. Publ. ält. prakt. u. theor. Musikw., IV. Jahrg. 5. Bd., Berlin 1876) S. 4, gibt z. B. an, daß Papst Gregor der Große den zur Bekehrung der Angelsachsen entsendeten Bischof Augustin anwies, den rohen Gemüthern nicht Alles auf einmal zu nehmen und den zum Christenthum Uebertretenden selbst ihre herkömmlichen Mahlzeiten in der Nähe des Gotteshauses an den Festen der Kirchweihen und der Märtyrer zu gestatten.

Gesängen, ja selbst mit dialogischen allegorischen Streitspielen gefeiert. Einzelne dieser Feste fielen zufällig mit solchen der Kirche zusammen, anderen bequemte die letztere wohl auch die ihrigen an. Vom Julfeste, welches mit unserem Weihnachtsfeste zusammenfiel, nahm sie die Umzüge auf, bei denen der alte Heidengott Wuotan nun als Knecht Ruprecht mitziehen durfte. Auch ließ sie den Gebrauch, heimlich Geschenke in die Häuser zu werfen, bestehen und die, welche man sonst dem Gotte weihte, wurden, in Erinnerung an das Fest der unschuldigen Kindlein und an die Anbetung der drei Könige, den Kindern nun dargebracht, Gebräuche, die sich bis auf das Julbrod, den Weihnachtskuchen, bis heute erhalten haben. Vom Eostrafeste erhielt sich lange das Winter- und Todaustreiben und Sommersingen. An vielen Orten kämpften wohl auch zwei als Winter und Frühling verkleidete Personen, sei es mit Worten, oder auch handgreiflich mit der Kraft ihrer Muskeln, bis der Winter übereingekommenermaßen dem Frühling erlag. Vom Sonnenwendfeste erhielten sich die Johannisfeuer, um welche man tanzte und sang. In all diesen Bräuchen lagen aber Keime dramatischer Entwickelung. Besonders ist es nicht unmöglich, daß jene Kämpfe zwischen Frühling und Winter hier von den Barden, dort von den Joculatoren, die allmählich mit einander verschmolzen, weiter entwickelt wurden und zwischen ihnen und den allegorischen Streitspielen der Trouvères ein entfernter Zusammenhang bestände.

Immerhin war der Kampf, welchen die Kirche mit den religiösen Festen und Bräuchen der germanischen Völker zu kämpfen hatte, ein ungleich geringerer, weil das Christenthum durch seine Innerlichkeit dem Geiste der germanischen Völker entsprach und sie es vorzugsweise von dieser Seite erfaßten. Wo aber in den germanischen Ländern römische Sprache und Bildung eingedrungen, ja zum Theile herrschend geworden waren, hatte die Kirche, obschon ihr diese die Wege gebahnt, doch mehr mit ihnen, als mit den germanischen Ueberlieferungen zu kämpfen. Das war selbst in Bezug auf die dramatischen Spiele der Römer der Fall, die sich fast überall in ihnen festgesetzt hatten, wie es denn in fast allen uns hier beschäftigenden Ländern, besonders in Frankreich und Spanien, Reste römischer Theater gibt.

II.

Entwicklung der kirchlichen Spiele bis zum Uebergang derselben in die Volkssprache.

Scheu vor der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi. — Einfluß hiervon auf die Entwickelung der Kunst und des Dramas. — Grund der gegensätzlichen Richtung in der Ausbildung ritualer und dramatischer Formen. — Alterbestimmung der uns erhalten gebliebenen dramatischen kirchlichen Spiele. — Unsicherheit der Merkmale; die Gegensätze der rein liturgischen und der sich aus den Fesseln der Liturgie befreienden Spiele. — Auftreten allegorischer, weltlicher und komischer Elemente. — Der Abschied des Hallelujah. — Andere volksthümliche Kirchenfeste; das Eselsfest. — Gottesdienstliche Spiele und Klosterspiele. — Scholastischer Einfluß. — Eintheilung der kirchlichen Spiele; rituale und liturgische Dramen, Mysterien und Mirakelspiele. — Kirchliche Spottspiele und Farcen. — Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. — Das Fronleichnamsfest. — Verbot der Spiele in Kirchen. — Eindringen der Volkssprache. — Darstellungsweisen. — Aelteste der erhaltenen Spiele.

Wie sehr auch die Kirche die heidnischen Anschauungen und darum die aus ihnen hervorgegangene griechische und römische Bildung bekämpfte, so fand sie sich doch, wie sich zeigte, darauf angewiesen, dieser Bildung, besonders der Sprachen, zu ihren eigenen Zwecken sich wieder selbst zu bedienen. Die Sprache der Römer war die Sprache der Kirche geworden und es lag nun in deren Interesse, dieselbe zur Weltsprache zu machen, was aber, wenn überhaupt, doch nur möglich war, falls diese Sprache eine Literatur, eine lebendige Dichtung besaß. Es lag hierin ein Widerspruch, in dem sich die Kirche während des ganzen Mittelalters bewegte. Sie erkannte wohl, daß, wenn sie die alte Bildung, die alte Wissenschaft, Literatur und Dichtung verdrängen wollte, sie dafür, und zwar in derselben Sprache, eine neue zu schaffen hatte. Aber ganz nur auf ihre eigenen Zwecke gerichtet, wurden diese neuen Versuche von ihr doch zu sehr eingeengt, als daß sie einen Ersatz für jene heidnischen bieten und ähnliche Wirkungen wie diese hätten ausüben können. Wir haben gesehen, wie früh die Kirche bestrebt war, das heidnische Drama durch ein christliches zu ersetzen. Allein es stand dem die Scheu vor der Unantastbarkeit des in den Evangelien niedergelegten göttlichen Worts gegenüber. Wohl hatte das kirchliche Ritual eine im weitesten Sinne dramatische Form angenommen und gewiß

lagen in der Liturgie schon bedeutende Keime zu einer dramatischen Entwicklung vor. Eine solche hätte aber doch niemals stattfinden können, wenn das Ritual ein allgemein bindendes und feststehendes gewesen und für immer geblieben wäre, da alle dramatische, wie alle künstlerische Entwicklung eines Momentes freier Gestaltung bedarf. Es konnten also immer nur diejenigen Theile und Momente des kirchlichen Rituals sein, welche selbst eine Erweiterung, eine Entwicklung zuließen, von denen die Entwicklung eines kirchlichen Dramas auszugehen vermochte und gewiß gab es deren, da, wie wir fanden, den einzelnen Kirchen und Kirchenvorständen eine gewisse Freiheit in der Anordnung und Ausübung des Gottesdienstes überlassen war. Gleichwohl ist die Entwicklung dramatischer Formen aus den ritualen Formen des christlichen Gottesdienstes entweder eine verhältnißmäßig späte gewesen oder wenn sie eine frühere war, nicht von der Feier der eigentlichen Glaubensfeste, am wenigsten von der Feier des Osterfestes ausgegangen, da man bereits im Jahre 305, als auf der Synode von Elvira über den Bilderdienst in den Kirchen berathen und dieser im Allgemeinen zugelassen wurde, die bildliche Darstellung der Person Christi selbst gleichwohl verbot. Um wie viel weniger würde man eine dramatische Vorführung d. i. also eine lebendige Verbildlichung der Persönlichkeit und der Leidensgeschichte des Heilands geduldet und ertragen haben. Auch scheint man keinem Verbot der Concile williger nnd allgemeiner als diesem nachgekommen zu sein, was zugleich darauf hinweist, daß dieses Verbot nicht sowohl gegen eingerissene Uebelstände oder Gebräuche gerichtet war, als einen durch den Bilderdienst zu befürchtenden Uebergriff auch auf dieses heiligste Gebiet des christlichen Glaubens und der christlichen Ueberlieferung nur vorbeugen sollte. Bedurfte es doch später sogar erst eines besonderen Concilbeschlusses, um die Geistlichkeit zur Darstellung der Persönlichkeit Christi, hauptsächlich in den Situationen des Leidens zu bestimmen. So sehr hatte die rein symbolische Behandlung dieses Theils der liturgischen Festfeier sich ausgebreitet und so fest war sie eingewurzelt, daß man sich nun dieſem Gebote allerdings, am meisten in Griechenland, widersetzte. Hier stellte man, um der Vorschrift nachzukommen, zwar Christus am Kreuze dar, aber kostbar gekleidet und mehr, als ob er im Triumph

auf einem Throne säße, als am Marterwerkzeuge litte. Doch setzte sich gewiß auch im Abendlande die symbolische Darstellungsweise der Persönlichkeit Christi noch fort, vor Allem bei der Verbildlichung seiner Leidensgeschichte. Noch im Jahre 1316 weist ein Synodalbeschluß auf eine Feier der Osternacht hin, wie sie einfacher und symbolischer kaum in jenen früheren Jahrhunderten stattgefunden haben konnte. Es wurde darnach in der Osternacht ein wahrscheinlich am Charfreitag in das Sepulchrum der Kirche niedergelegtes Crucifix wieder daraus hervorgenommen, was immerhin einen feierlichen Eindruck zu machen im Stande war, dem Wortlaute des Verbotes nach diese Wirkung jedoch weniger hervorbrachte. Vielmehr drängte das Volk, einer abergläubischen Vorstellung zufolge, nach welcher Derjenige, der das Kreuz also aufnehmen sähe, in dem nächsten Jahre nicht sterben würde, mit solchem Ungestüm nach der Grabstätte, daß den Geistlichen geboten wurde, das Mysterium den Augen des Volks ganz zu entziehen. Gregor von Tours ist überhaupt der Erste, welcher die Abbildung eines gekreuzigten Christus erwähnt, die in der Hauptkirche von Narbonne ausgestellt war, aber einen so großen Unwillen erregte, daß man sie mit einem Schleier verhüllen mußte.

Jenes dem Ausgang des 4. Jahrhunderts angehörende Drama vom „Leidenden Christus", welches dem Gregor von Nazianz zugeschrieben wird, bietet keinen Gegenbeweis hierfür dar. Vielmehr erlauben uns die hier vorgeführten Thatsachen den Schluß, daß dieses Drama kaum für die Aufführung geschrieben, gewiß aber nicht öffentlich dargestellt worden sein könne, sondern lediglich ein literarisches Erzeugniß war. Wenn es aber auch wirklich aufgeführt worden sein sollte, so würde dies doch als ein nur vereinzelter Versuch erscheinen, der ohne weitere Folge und Bedeutung für die Entwicklung des Dramas geblieben ist.

Es ist keine Frage, daß dieses lange und scheue Festhalten an der symbolischen Darstellung des Heiligen dazu führen mußte, bei der späteren Entwicklung der Kunst das Hauptgewicht noch lange auf die geistige Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes zu legen, woraus sich die tiefe Innerlichkeit des geistigen Ausdrucks

erklärt, welche die vorzüglicheren Werke derselben, selbst bei noch großer Befangenheit, ja Mangelhaftigkeit der Form, auszeichnet. Zunächst aber mußte es hemmend auf sie, besonders auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas einwirken, schon weil diesem hierdurch der bedeutendste Gegenstand, der Opfertod Christi, entzogen ward.

Magnin sucht zwar darzuthun, daß man auch ohne jenes Verbot schwerlich bei den Vorstellungen des Leidens würde haben verweilen wollen, da dies dem Geiste des ersten Christenthums zu sehr widersprochen hätte, welches den Tod nicht als das Ende des Lebens, sondern als die Pforte zu einem neuen und besseren Leben betrachtete. Und in der That, so wahrscheinlich es ist, daß bis zum 8. Jahrhundert die Leidensgeschichte Christi nicht wohl zum Gegenstand einer dramatischen kirchlichen Darstellung gemacht werden konnte, so schließt dies noch keineswegs dramatische kirchliche Darstellungen anderer Begebenheiten aus der Lebensgeschichte Christi oder der Heiligen, so wie Darstellungen ganz anderer Art in den Kirchen, wie sie an den Vigilien und den Narrenfesten unzweifelhaft statt fanden, aus. Denn nirgends hören wir, daß die Feier dieser Feste durch jenen Ausschluß der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi eine Beschränkung erfahren hätte; Klagen über den dabei stattfindenden Mißbrauch werden fort und fort wieder laut. Und jene in den römischen Katakomben aufgefundenen Muttergottesbilder weisen zwar nicht mit Bestimmtheit, wohl aber mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen Mariencultus hin, der schon dramatische Formen gewonnen haben dürfte.

Und warum sollten auch nicht neben der rein symbolischen, sich streng an die Liturgie und die Evangelien bindenden Passionsfeier andere freier und weiter entwickelte dramatische Darstellungen eben so gut hergegangen sein, wie neben der strengen Enthaltung von der bildlichen Darstellung der Persönlichkeit Christi der Bilderdienst sich im Uebrigen in immer reicherem Umfange entwickelte? Ich werfe jedoch diese Frage nicht auf, um ein so frühes Alter dramatischer kirchlicher Darstellungen wahrscheinlich zu machen, sondern nur, um die Zulässigkeit einer solchen Annahme und die Möglichkeit darzuthun, daß bei der Freiheit, welche den einzelnen Kirchen und Kirchenvorständen in Bezug auf die Ausbildung der kirchlichen Fest-

feiern gegeben war und bei der Verſchiedenheit der Anſchauungen über die Anwendung dramatiſcher Formen auf heilige Gegenſtände, ſehr wohl gleichzeitig einzelne Biſchöfe im ſtrengen Feſthalten an den liturgiſchen Formen und an den Evangelien die Ausbildung dramatiſcher Formen ganz von ſich ablehnen, andere die darin liegenden dramatiſchen Keime, hier mit rückhaltender Vorſicht und Befangenheit, dort mit ungleich freierem Sinne zur Entwicklung bringen konnten.

Zu welcher Zeit die Entwicklung der kirchlich dramatiſchen Spiele auch begonnen haben möge, immer wird ſie zugleich dieſe verſchiedenen Richtungen eingeſchlagen und zwiſchen ihnen auf- und niedergeſchwankt haben, immer werden ihre Erſcheinungen dem entſprechend ſehr verſchiedene, bald ſich eng an die Liturgie und das Evangelium anſchließende, bald freier und ſelbſtändiger aus ihnen hervor und heraustretende, die Entwicklung ſelbſt nicht immer nur eine fortſchreitende, ſondern auch wieder eine rückläufige, rückgreifende geweſen ſein, im Ganzen ſowohl, wie in den einzelnen Ländern, Provinzen und Kirchen.

Das iſt es, was die Beſtimmung der Entſtehungs-Zeit der bis jetzt an's Licht gezogenen kirchlichen mittelalterlichen Spiele zum Theil zu einer ſo ſchwierigen, unſicheren macht. Das Erſte aber, was uns an ihnen bemerkenswerth erſcheinen ſollte, iſt, daß ſie bis jetzt ausſchließlich den Ländern der römiſchen Kirche angehören.

Im Uebrigen laſſen ſie ſich zunächſt unterſcheiden als ſolche, deren Alter ſich durch einzelne in ihnen enthaltene Zeitbeziehungen oder beigefügte Bemerkungen annähernd oder auch ſicher feſtſtellen läßt, und als ſolche, bei denen dies nicht der Fall. Die lateiniſche Sprache iſt kein ganz ſicheres Merkmal für die Beurtheilung dieſer Frage. Obſchon es gewiß iſt, daß die älteſten kirchlichen Spiele nur in lateiniſcher Sprache abgefaßt wurden, ſo wird man dergleichen Spiele doch noch ziemlich lange in dieſer geſchrieben haben, nachdem die Volksſprachen ebenfalls in ſie Eingang gefunden hatten, ja nachdem man ſie auch ſchon ganz in der Volksſprache ſchrieb. So iſt dasjenige Stück, welches man lange für das älteſte aller dieſer kirchlichen Spiele gehalten hat, „das Myſtère von den klugen und thörichten Jungfrauen“ theils in lateiniſcher,

theils in provençalischer und nordfranzösischer Sprache, also farcirt, geschrieben, das dem 12. Jahrhundert beigemessene Mystère der Résurrection du sauveur schon ganz in der Volkssprache, während doch in derselben Zeit und auch später noch ganz in lateinischer Sprache gehaltene kirchliche Spiele geschrieben worden sind. Selbst die Form der lateinischen Sprache ist kein sicheres Merkmal des Alters da eine frühere Dichtung in späterer Zeit wieder aufgenommen und beim Umschreiben der gerade herrschenden Sprachform angepaßt worden sein könnte. Noch viel weniger ist es das Alter der Abschrift.

Zu den charakteristischen Merkmalen des hohen Alters eines kirchlichen Dramas rechnet einer der geist- und einsichtsvollsten Forscher auf diesem Gebiete, der mehrfach genannte Magnin, die Reinheit und Simplicität der Behandlung so wie die aus verschiedenen gleichlautenden Texten hervorgehende unveränderte Verbreitung derselben. Indessen muß Magnin selbst in Bezug auf das erste an einem Beispiele zeigen, wie trügerisch auch noch diese im Allgemeinen zutreffenden Merkmale im einzelnen Falle sind. Denn obschon er aus jenem Grunde ein von E. de Coussemaker*) mitgetheiltes, auf nur ein Gespräch zwischen Maria und dem Engel beschränktes, kleines Mysterium der Verkündigung (welches in einem Processional des 14. Jahrhunderts des Archivs der Capitulare von Cividale enthalten ist) zu den allerältesten Denkmalen dieser Art rechnet, glaubt er dagegen ein in der Behandlung ganz ähnliches, ebendaselbst gefundenes und gewissermaßen ein Pendant dazu bildendes Gespräch zwischen Elisabeth und Maria, welches von Coussemaker als Seitenstück und Fortsetzung jenes ersten und mit ihm ein Ganzes bildend, bezeichnet werden konnte, das gleich hohe Alter absprechen zu sollen, weil das Fest des Besuchs erst seit dem Jahre 1264 gefeiert worden, in welchem die Franciscaner dasselbe in Pisa einführten.

Was aber das zweite der Magnin'schen Merkmale für ein hohes Alter der kirchlichen Spiele betrifft, so erscheint dessen Sicherheit noch minder zuverlässig zu sein, da das spätere Alter eines Schriftwerkes eben so wenig genaue Abschriften vollständig aus-

*) Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique) par M. E. de Coussemaker. Rennes 1860.

schließt, wie das frühere eine gelegentliche Ueberarbeitung desselben. Magnin gründete wohl seine Annahme hauptsächlich nur darauf, daß das individuelle Moment der dichterischen Phantasie in den früheren Zeiten ein noch wenig entwickeltes und die Scheu vor dem Heiligen eine zu große war, um nicht so fest wie möglich an der kirchlichen Ueberlieferung und an dem streng liturgischen Charakter dieser dramatischen Darstellungen festhalten zu sollen. Dies mag auch für einzelne Zeiträume und für einzelne Gegenden zutreffend sein. Ganz allgemein und durchgreifend war es aber wohl nie.

Allerdings zerfallen die uns erhalten gebliebenen älteren Denkmale in solche, welche einen strengliturgischen Charakter haben, sich streng an den Wortlaut der Evangelien und heiligen Schriften binden oder doch so beschaffen sind, daß sie einen Theil des Gottesdienstes selbst bilden konnten und muthmaßlich oder nachgewiesenermaßen denselben auch bildeten, ferner in solche, welche zwar eine selbständigere dramatische Form gewonnen haben, aber doch noch so geartet sind, daß sie sich dem Gottesdienste ein- oder anfügen lassen, — und drittens in solche, welche sich ihrer Form, ihrem Inhalte und ihrer Behandlung nach schon ganz von ihm losgelöst zu haben scheinen. Gleichwohl läßt diese Verschiedenheit allein die chronologische Folge derselben wohl zum Theil annähernd, doch keineswegs durchgehend mit voller Sicherheit feststellen. Von denjenigen der erhalten gebliebenen dramatischen Dichtungen, welche man zu den ältesten rechnet, können verschiedene nicht als rein liturgische bezeichnet werden, auch beziehen sie sich keineswegs alle auf die hohen Kirchenfeste. Das von Coussemaker veröffentlichte Mysterium: „Les Prophètes du Christ“, welches der Abbé Lebeuf in der Abtei St. Martial zu Limoges fand, und Magnin dem 10. Jahrhundert zurechnet und als Oratorium bezeichnet, stellt sich keineswegs als rein liturgisches Drama dar; denn es hält sich in der Darstellung nicht blos an die heilige Ueberlieferung, sondern läßt seine Personen mehr nur in Beziehung zu ihr und im allegorischen Sinne erscheinen. So treten nach einander: Jacob, Jesaias, Jeremias, Daniel, Habakuk, David, Simon, die heilige Elisabeth, Johannes der Täufer, ja auch Virgil, Nebukadnezar und die Sibylle auf — wohl eines der frühesten uns erhaltenen Beispiele der Herzuziehung alttestamentlicher Personen, sowie der sogenannten Prophetenspiele. —

Auch das schon erwähnte und für fast eben so früh gehaltene Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen (Magnin setzt es in den Anfang des 11. Jahrhunderts) ist, wennschon von tiefstem religiösen Ernste, doch kein rein liturgisches Drama, da es kein Moment der Lebensgeschichte Christi, sondern nur ein Gleichniß behandelt und in Verbindung mit der Fiction des Weltgerichts bringt. Auch zeigt es bereits einen ganz selbständigen Charakter, so daß es sich höchstens an einen Gottesdienst anschließen konnte, vielleicht aber auch losgetrennt von ihm dargestellt worden ist. Ist hier doch schon von Dämonen, welche der Hölle entsteigen, die Rede*).

Dagegen sind die beiden Stücke, welche man für die ältesten der Deutschland zugehörigen ansieht, die in Freisingen aufgefundenen, jetzt in der Bibliothek zu München befindlichen Mysterien: das Officium Magorum und der Ordo Rachelis, wie schon die Bezeichnungen andeuten, von streng ritualem Charakter. Auch haben derartige Darstellungen später noch fortgedauert, wovon Mone**) verschiedene Beispiele gibt. Denn naturgemäß mußte man in Gegenden und Kirchen, in denen man streng auf Reinheit des Gottesdienstes und die Beobachtung der ritualen Formen hielt, auch ebenso streng an den einmal in den Gottesdienst eingeführten dramatischen Formen festhalten und nur unwesentliche Veränderungen und Umbildungen derselben zulassen. So ist man sogar, wie jener bereits oben angeführte Wormser Synodalbeschluß vom Jahre 1316 beweist (S. 37), noch in so später Zeit auf eine einfachere strengere Feier des Auferstehungsfestes wieder zurückgekommen.

Selbst das Vorkommen allegorischer, realistischer und komischer Elemente bietet nicht immer ein sicheres Merkmal für die Zeitbestimmung dar; wohl aber werden sie den streng ritualen und liturgischen Darstellungen immer gefehlt haben, wenn auch in den

*) Dieses Stück war mit dem vorigen und noch einem anderen, kleineren „De mulieribus" in einem Manuscripte derart vereinigt, daß sie lange für nur ein einziges angesehen wurden. Erst Magnin hat diese drei Stücke von einander getrennt. Journal des Savants 1846. p. 76 u. f.

**) Mone, Schauspiele des Mittelalterts (Karlsruhe 1846) I. Th. S. 7 u. f. Auch Du Méril, Origines latines du théâtre moderne (Paris 1849).

Evangelien und heiligen Schriften schon Keime zu einer realistischen und komischen Behandlungsweise liegen. Das Suchen der Eltern Jesu nach einer Herberge, der Esel an der Krippe im Stall, die Anbetung der Hirten und Magier, der Wettlauf der Jünger, die Wächter am Grabe — boten Veranlassung oder doch Gelegenheit hierzu dar. Die Aufnahme von Bileams Esel in das Prophetenspiel mußte es noch mehr begünstigen. In den Weltgerichtsspielen und den ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen vom Antichrist und der Hölle, lagen, wofür ich schon auf ein sehr frühes Beispiel hinweisen konnte (S. 42), die Keime der späteren Diablerien; in den Märtyrerspielen, die wie die Spiele der Nonne Hroswitha beweisen, schon im 10. Jahrhundert vorkommen konnten, die Keime zu der späteren Romantik des Wunderglaubens und des Gräßlichen. Ging doch das Ritual vieler Kirchen bei einzelnen Festen sogar in die Lust und die Heiterkeit des wirklichen Lebens über oder zog doch Elemente von diesen mit zu sich heran. So berichtet Magnin*), daß die liturgische Feier des Weihnachtsfestes während des 10.—13. Jahrhunderts in den Kirchen Frankreichs in folgender zwar durchaus würdiger, doch naiv volksthümlicher Weise stattfand. Man errichtete vor dem Altare ein Zelt, welches den Stall zu Bethlehem vorstellte, zu einer Seite der Jungfrau mit dem Christuskinde zeigte sich ein Engel, zur anderen Joseph, zuweilen wohl auch der Ochse und Esel. Um Mitternacht verkündete der Chor der Engel von dem höchsten Theile der Kirche herab die wunderbare Geburt des Herrn. In einigen Kirchen wurden nun die dem Evangelium Lucas entnommenen Worte, Gloria ꝛc. in griechischer Sprache gesungen, um, wie man glaubt, der historischen Wahrheit näher zu kommen. Nach der Verkündigung stimmte die Geistlichkeit, welche im Chore stand, den Lobgesang an, und die Gemeinde, die im Schiffe ebenfalls stand, erwiderte darauf einstimmig mit dem „Gloria in excelsis Deo, alleluja.“ An welchen Gesang sich dann gewöhnlich noch andere volksthümliche, heitere Gesänge anschlossen, von denen jedes Couplet mit einem Rundtanze endigte, der sich — gewissermaßen ein Symbol für den Entwicklungsgang der kirchlichen Spiele — aus dem Innern der Kirche nach Außen

*) Journal des Savants 1861. p. 489.

bewegte*). Welchen Werth man zeitweilig auf diese Tänze legte, beweist, wie Magnin weiter berichtet, eine Stelle Canciani's**), welcher in einer Urkunde von einem Geldvermächtnisse las, das jährlich demjenigen Burschen und demjenigen Mädchen zufließen sollte, denen bei diesen Tänzen der Preis zuzuerkennen sei. Darauf beruht es wohl auch, daß, als im Jahre 633 das Toledanische Concil die Hallelujahgesänge während der großen Fasten verbot, dies eine große Mißstimmung in den Gemeinden und der niederen Geistlichkeit zur Folge hatte. Es entstand bei dieser Gelegenheit in einigen Diöcesen sogar eine besondere Ceremonie, welche am Tage vor den großen Fasten den Abschied des Hallelujah in bizarrer Weise feierte. Ein Geistlicher, Namens Amalarius, hat darüber berichtet. Das Hallelujah wurde in diesen Spielen sinnbildlich als ein Reisender dargestellt, den man von allen Seiten zu bleiben oder doch bald zurückzukehren beschwor. Diese seltsame, fröhliche, aber ganz unschuldige Festfeier blieb bis in's 15. Jahrhundert in einzelnen Kirchen, unter anderen in Straßburg, Metz, Toul in Gebrauch. Hier war zuletzt die Ausführung

*) Doch lief neben dieser Feier nach den Mittheilungen M. Sepet's (Le drame chrétien en moyen âge (Paris 1878) p. 67.) eine andere her, welche in vielen französischen Kirchen vom 11.—16. Jahrhundert festgehalten wurde und bei welcher die Gottesmutter nur bildlich dargestellt ward. Fünf Geistliche, in Tuniken gekleidet mit Stäben in den Händen, stellten die Hirten dar, auf einer Ambone erschien ein Chorknabe als Engel und verkündete die Ankunft des Herrn. Die Hirten drangen nun in den Chor ein, während die Chorknaben das Gloria der himmlischen Heerschaaren anstimmten. An der Krippe wurden die Hirten von zwei Priestern in Dalmatiken empfangen, welche zwei Frauen darstellten und ihnen das Kind zeigten. Die Hirten knieten nieder und sangen einen Lobgesang, worauf sie in die Kirche zurückkehrten und das Hallelujah anstimmten, an welches sich die große Messe unmittelbar anschloß. — Von besonderem Interesse ist auch eine von Johann d'Arranches, 1069—1079 Bischof der Kathedrale zu Rouen, in seinem Werke über kirchliche Officien mitgetheilte Feier der Erscheinung des Herrn, wovon u. A. auch P. Anselm Schubiger (a. a. O.) einen Auszug gibt. Es ward schon in Costüm mit einfach feierlichem kirchlichen Pompe gefeiert. Ein kostbares Zelt mit golddurchwirkten Vorhängen wurde dem Altare gegenüber aufgeschlagen und versinnlichte die Geburtsstätte Christi. Zu ihr wallfahrteten von verschiedenen Punkten der Kirche ausgehend die drei Könige, Geistliche in königlichem Gewande, einem Stern folgend, der von dem höchsten Punkte des Domes herniederleuchtete.

**) Barbarorum leges antiquae. T. III. p. 84.

nur auf die Chorknaben beschränkt*). Auch jetzt wollte die Kirche durch die Duldung dieses und ähnlicher Feste wohl nichts Anderes bezwecken, als die Feier der hohen heiligen Festtage dafür möglichst rein zu erhalten. Der Volkslust, der sich die niedere Geistlichkeit nur zu gern anschloß, wurde so auch das Fest der drei Könige überlassen. Geeignetere Gelegenheit bot noch das Eselsfest dar, welches zu Ehren des Esels begangen wurde, auf dem Maria mit dem Christuskinde nach Aegypten floh, sowie desjenigen, auf welchem Jesus in Jerusalem einzog, anderer biblischen Beziehungen nicht zu gedenken. Es kam besonders in Frankreich, Spanien und den Niederlanden in Aufnahme und bestand ursprünglich in einem Festzuge, dessen Mittelpunkt ein schönes, als Maria gekleidetes, ein Kind im Arm haltendes Mädchen bildete, welches auf einem Esel ritt und von verkleideten Priestern unter dem Absingen eines lateinischen Lobgesanges, in dessen Refrain das Volk allemal einstimmte, nach der Kirche geleitet wurde. Natürlich schlossen sich, wie bei dem Narrenfeste, Tänze und burleske Aufführungen an. Wenn sie auch beide der Kirche nur aufgedrungen worden sein mögen, und diese ihnen oft durch Verbote zu steuern suchte, mußte sie ihnen gleichwohl Duldung gewähren, so daß sich dieselben bis in's 16., hier und da selbst bis in's 17. Jahrhundert erhielten**). In späteren Zeiten wurden diese Feste wohl auch benutzt, um dem Unmuth über die in der hohen Geistlichkeit eingerissenen Mißbräuche eine scheinbar ungefährliche Ableitung zu geben. So hat es denn in der That den Festen der Kirche an komischen Elementen, die freilich auch erst von Außen in sie hineingetragen wurden, schon seit lange nicht gefehlt, daher es kaum nöthig war, sie für die späteren Mysterien und Mirakelspiele noch außerhalb derselben zu suchen.

Indessen lag es in der Natur der Sache, daß, so lange diese

---

*) Magnin (Journal des Savants 1860. p. 539), Geistliche Tänze kamen zu Besançon bis 1738 und in St. Anatole zu Salins bis 1742 vor, obwohl sie schon durch Synodalbeschluß von 1585 und 1601 verboten waren. Sie bestanden zuletzt nur noch in einer Promenade um's Kloster.

**) In St. Etienne zu Dijon war das Narrenfest mit einer Art Farce verbunden, die auf einer Bühne außerhalb der Kirche gespielt wurde und in welcher dem Vorsänger der Narren unter vielen ausgelassenen Ceremonien der Bart geschoren wurde, S. Tivier, Historire de lit. dram. en France (Paris 1873) p. 42.

Spiele auf die lateinische Sprache beschränkt waren, dies vor dem Eindringen derartiger Elemente einen gewissen Schutz bot; obschon die in lateinischer Sprache geschriebenen Spiele nicht selten von einem freien heiteren Geiste bewegt erscheinen, was besonders in der rhythmischen Behandlung der Sprache zum Ausdruck kommt. Ebenso lange wurden sie wohl auch, wenn schon nicht stets in der Kirche, so doch an heiligen Orten zur Aufführung gebracht. Bei den ritualen und liturgischen Darstellungen ist ersteres selbstverständlich. Doch auch bei denjenigen lateinischen Spielen, die schon eine selbständigere Form zeigen, wird es meistens annehmbar sein. Wurden selbständigere Spiele in Kirchen aufgeführt, so sind sie gewiß auch von kirchlichen Formen eingeleitet und umrahmt gewesen; wie das aus der Kirche herausgetretene Mysterien- und Mirakelspiel ebenfalls noch längere Zeit eine kirchliche Umrahmung zeigte, an einzelnen Orten sogar durch Predigten und geistliche Reden eingeleitet wurde, so z. B. die uns erhalten gebliebenen Mirakelspiele eines französischen Puy's des 14. Jahrhunderts.

Doch wird man schon jetzt die eigentlich kirchlichen Mysterien von den Klosterspielen zu unterscheiden haben, die, wenn auch ebenfalls eine religiöse Beziehung und Tendenz hatten, doch dem Stoff, wie der Behandlung nach, einen freieren Charakter annehmen konnten. Derartige Spiele wurden dann in den Refectorien und Oratorien zur Darstellung gebracht. Wir lernten dergleichen Vorstellungen schon aus den Mittheilungen Gregor's von Tours und aus den Spielen der Nonne Hroswitha kennen. Ihnen werden von Tivier*) die Mirakelspiele des Mönchs Hilarius, eines Schülers Abälards (die Erweckung des Lazarus, das Spiel vom heiligen Nicolas und Daniel, so wie die vier St. Nicolaslegenden aus dem Manuscript der Abtei St. Benoîte**): Les filles dotées, les trois clercs, le juif volé***) und le fils de Gedron) an die Seite gesetzt, welche letztere schon farcirt sind. Hierher gehört auch noch der Daniel aus dem Manuscripte von Beauvais, den Coussemaker,

*) a. a. O. p. 72.

**) Coussemaker hat die darin enthaltenen Spiele sämmtlich mitgetheilt. Das Manuscript ist aus dem 14. Jahrhundert.

***) Der juif volé behandelt denselben Gegenstand wie die Spiel vom St. Nicolas des Hilarius und des Jean Bodel.

der ihn mittheilt, über den Daniel des Hilarius stellt; so wie endlich der Tegernseer Ludus de adventu et interitu Antichristi, welches, wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörende Stück sich zugleich als ein Gelegenheitsstück ausweist, in das neben der kirchlichen eine weltlich-politische Tendenz eingegangen ist. Es ist von einem überwiegend allegorischen Charakter und gehört zu den Antichristspielen. Auch macht sich in ihm scholastischer Einfluß bemerkbar.

Dieser Einfluß, der sich auch in den Spielen des Hilarius zeigt, tritt in recht auffallender Weise in dem Ludus scenicus de nativitate Domini hervor, welchen Schmeller*) und Du Méril**) aus einer dem 12—13. Jahrhundert angehörigen Benedictbeurer, jetzt in der Bibliothek zu München befindlichen Handschrift abdrucken ließen und den Wilken***) als synoptischen Weihnachtsludus bezeichnet, worunter er die vom kirchlichen Cultus abgelösten, aber noch in der Kirche aufgeführten Spiele versteht, insofern sie den Inhalt ganzer Festfeiergruppen, hier also den Inhalt des ganzen Weihnachtsfestcyclus, in einem einzigen Spiele vereinigen. In diesem Spiele findet nämlich zwischen dem heiligen Augustin und der Synagoge, als Vertreterin des Judenthums, ein Disput statt, in dem es sich um einen der bestrittensten Punkte der Kirchenlehre, um die unbefleckte Empfängniß Mariä, handelt, ein Streit, der damals die ganze gelehrte und gebildete Welt bewegte, und welchem gegen den Schluß hin ein anderer zwischen dem guten und bösen Engel, gegenübersteht, von denen der erstere die Hirten antreibt, zur Anbetung des Christkindes zu gehen, der andere sie aber davon zurückzuhalten sucht.

Nach den Gattungen lassen ferner die kirchlichen Spiele sich eintheilen in Mysterien (vielleicht von ministerium, kirchliche Handlung), zu denen die liturgischen Dramen gehören, und worunter streng genommen nur diejenigen dramatischen Darstellungen zu verstehen sind, welche ganz unmittelbar das Geheimniß der Menschwerdung, Auf-

*) Carmina Burana (Public. des Stuttg. lit. Vereins, Bd. XVI.) p. 80 und f.
**) a. a. O. p. 187 und f.
***) Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland (Göttingen 1872) S. 20.

erstehung und Himmelfahrt Christi zum Gegenstande haben, doch auch noch diejenigen verstanden werden, deren Gegenstände in irgend einer Beziehung zu dem Mysterium Christi stehen oder in sie doch gebracht wurden und in Mirakelspiele, deren Gegenstände der Legende, Heiligen- oder Märtyrergeschichte entnommen sind. Allegorien und Moralitäten, sowie Gelegenheitsstücke kommen vereinzelt, wie wir gesehen, zwar vor, doch ohne daß sie schon eine besondere Gattung bildeten. Außer ihnen dürfte man vielleicht die Aufführungen, welche gelegentlich der Narren- und Eselsfeste in Kirchen stattfanden, als kirchliche Spottspiele und Farcen bezeichnen. Es lassen sich über sie aber nur Vermuthungen aufstellen.

Hinsichtlich der Festfeier, welcher sie dienten, lassen sich die Spiele dieser Periode noch unterscheiden als eigentliche Glaubens- und als Erinnerungsfestspiele. Zu den erstern gehören die Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. Zum Weihnachtscyklus: das Mysterium der Geburt Christi, das Hirtenspiel, das Magier- oder Drei-Königsspiel, das Festspiel am Tage der unschuldigen Kindlein, zu dem wieder die Rachelklage gehört und durch entferntere Beziehung das Prophetenspiel. Zum Ostercyklus gehören das Palmen-, Passions- und Auferstehungsspiel; zu den Himmelfahrtsspielen auch noch die Antichrist- und die Weltgerichtsspiele. Von ihnen erlangten die Osterspiele die weitaus größte Bedeutung. Das längere strenge Festhalten an der Liturgie macht, daß die älteren dieser Spiele, besonders die, welche von der Auferstehung handeln, eine große Uebereinstimmung mit einander zeigen, was noch nicht zur Annahme eines äußeren Zusammenhanges nöthigt*). Die Glaubensfeste waren natürlich zugleich noch Gedächtnißfeste, sowie umgekehrt die Festtage der Apostel, Heiligen und Märtyrer auf den Glauben bezogen und hierdurch in gewissem Sinne auch wieder Glaubensfeste waren.

Im Jahre 1264 wurde ein neues Kirchenfest eingeführt, welches bald alle anderen Feste an Bedeutung und Glanz überstrahlen sollte. Veranlassung gab scheinbar das Wunder von

*) Eine Uebersicht der von der Auferstehung handelnden Spiele findet sich bei Douhet, Diction: de Mystères p. 847.

Bolsena, die der Hostie angeblich entquollenen Blutstropfen, welches einen ungläubigen Priester von der Gegenwart Christi überzeugt haben sollte. Urban IV. setzte zur Verherrlichung dieses Wunderglaubens das Fronleichnams- oder Corpuschristifest ein. In Wahrheit forderte aber wohl das sinkende Ansehen der Kirche und des kirchlichen Geistes zu Anstrengungen, beide wiederherzustellen, auf. Fällt doch die Einführung dieses Festes so ziemlich mit den Bewegungen der Flagellanten (der Geißler) zusammen, welche aus ähnlichen Erwägungen und aus dem Gefühle von der Nothwendigkeit einer Buße hervorgingen. Man stattete das Corpuschristifest mit dem allergrößten kirchlichen Pompe aus, was jedoch erst in einer späteren Zeit (1316) geschehen sein mag, da es erst jetzt allgemein durchgesetzt wurde. Auch dramatische Spiele haben ihm dann nicht fehlen gedurft. Dieselben nahmen hierdurch einen erneuten Aufschwung, nachdem sie 1210 aus den Kirchen verwiesen worden waren. Es ist zwar fraglich, ob das Verbot auch gegen die liturgischen dramatischen Darstellungen gerichtet war und nicht blos gegen die davon losgerissenen Spiele, in welche schon zu dieser Zeit allerlei weltliche Elemente eingedrungen sein mochten. Jedenfalls wurde dem Verbote nur in dem letzten Sinne, meist auch gar nicht Folge gegeben, so daß es 1227 vom Trientiner Concil und 1293 von der Utrechter Synode, doch in viel eingeschränkterer Form erneuert wurde. Aus späteren Verordnungen werden wir aber sehen, daß die eigentlichen liturgischen Spiele in Kirchen wieder geduldet waren*), sowie sich auch noch ergeben wird, daß die Kirche an dem aus ihr herausgetretenen kirchlichen Drama noch lange thätigen Antheil nahm oder es doch durch ihren Einfluß zu fördern und ihren Zwecken dienstbar zu machen suchte. Aus diesen Verhältnissen ergibt sich zugleich, daß Magnins Meinung, kirchliche in der Volkssprache gedichtete Spiele sei niemals in Kirchen dargestellt worden, eine zu weitgehende ist**).

*) So ist es z. B. dargethan, daß in der Kirche zu Tournai noch im 16. Jahrhundert durch eine Stiftung des Kaplans Cottrel liturgische Dramen stattfanden. E. Coussemaker, a. a. O. p. 345.

**) Mit Recht weist Ancona, a. a. O. p. 61 in d. Anm. auf das Eindringen der Volkssprachen in den Gottesdienst im Laufe des X. und XI. Jahrhunderts hin,

Immerhin wurde aber durch jene Gebote erreicht, daß nicht wenige Kirchen dramatische Darstellungen ganz von sich ausschlossen, andere nur die streng rituralen zuließen und sich hierbei an die lateinische Sprache und an den Wortlaut der Vulgata banden, wie dies aus dem schon erwähnten Wormser Synodalbeschluß zu ersehen ist, noch andere sie wenigstens auf die Kirchhöfe oder vor die Thore der Kirche verlegten.

In Bezug auf den Charakter der Darstellungsweise lassen die kirchlichen Spiele dieser Periode sich eintheilen in solche, welche hauptsächlich nur durch den Gesang wirken wollten, und die daher unseren Oratorien sich näherten; ferner in solche, welche zugleich die sichtbare Darstellung anstrebten, aber dabei über die symbolische Andeutung der äußeren Handlung hinauszugehen sich scheuten, und endlich in solche, welche hier mehr, dort weniger, auf wirkliche, mimisch-dramatische Darstellung ausgingen, sich aber noch immer theils aus Scheu, theils aus Unbeholfenheit mit symbolischen und allegorischen Andeutungen begnügten. Coussemaker stellt es ganz außer Zweifel, daß das kirchliche Drama, so lange es einen liturgischen Charakter bewahrte, nur gesungen, nicht gesprochen wurde. Doch wurden auch nicht wenige Mirakelspiele, so lange sie in lateinischer Sprache verfaßt waren, ja selbst noch farcirte und ganz in der Volkssprache geschriebene, nur gesungen. Coussemaker selbst hat Beispiele hierfür in seinen Drames liturgiques du Moyen âge (Texte et Musique)*) gegeben, z. B. die legendären Dramen der Abbaye de Sainte-Bénoite-sur-Loire und den Daniel aus dem Manuscripte von Beauvais.

---

wobei er sich sogar wieder auf Magnin (Journal des Savants 1844, p. 22) berufen kann. „Jede Kirche," heißt es darin, „wollte ihre farcirte (theils lateinische, theils französische) Epistel haben. Die Geistlichkeit duldete farcirte Messen. Man sang farcirte Psalmen, Hymnen und Prosen". Ancona führt ferner (p. 66 und 67) verschiedene Beispiele an, daß kirchliche Spiele noch im 15., ja sogar noch im 16. Jahrhundert in Kirchen stattfanden. Mit Recht sagt er, daß diese nicht mehr alle in lateinischer Sprache abgefaßt sein konnten. Nur eine einzige dieser Darstellungen, die des Mistère de la Beguine, welche 1538 in der Kathedrale von Noyon stattfand und Unordnungen veranlaßte, hatte, so viel man weiß, ein Verbot zur Folge.

*) Die Sammlung enthält Dramen aus Manuscripten von St. Martial zu Limoges, Orléans, Beauvais, der Abtei Saint-Benoit-sur-Loire, der Bibliothek Bigot, der Abtei Origny Sainte-Benoîte und Cividale, zusammen 22 Stück,

So lange sich das liturgische Drama an die Textworte der Liturgie band, konnte man sich auch mit den liturgischen Gesängen begnügen. Anders, wenn man ganz neue Texte erfand, die eine eigene musikalische Behandlung forderten. Nur hier wurde die Harmonie, wurden außer der Orgel auch Instrumente noch eingeführt. Das Wort war aber schon zur Zeit Karls des Großen bei den Kirchengesängen zur Nebensache geworden. Die Pflege, welcher dieser Fürst denselben zuwendete, führte hierin eine große Veränderung herbei. Léon Gautier bezeichnet*) den Mönch Notker Labeo in St. Gallen und den Mönch Adam de St. Victor, einen Deutschen, als diejenigen, welche die Prosen erfanden und weiter ausbildeten und hierdurch den Grund zu einer neuen Versification legten. Dies wirkte nicht nur auf die Gestalt der Texte, sondern auch auf die sich ihnen anschließenden Formen der Musik ein. So lange diese Texte in lateinischer Sprache abgefaßt waren, zeichneten sie sich nicht selten durch rhythmische Beweglichkeit nnd Klangwohllaut, durch Einfalt des Empfindungs- und Reinheit des Gedankenausdrucks aus. Coussemaker hält die Verbindung der Dichtung mit der Musik im kirchlichen Drama für eine nothwendige und diese Nothwendigkeit für eine äußere und eine innere. Jene findet er darin gelegen, daß das Wort in allen Räumen der großen Kirchen gehört werden sollte; diese in dem Verlangen, den Worten einen feierlichen Ausdruck zu geben und diesen dabei möglichst unabhängig von der individuellen Unzulänglichkeit des Vortragenden zu machen. „Combien — heißt es bei ihm**) — n'eût-il pas été parfois difficile d'interprêter convenablement les divers rôles, si les acteurs avaient été abandonnés à leur seul talent de diction.“ Wenn aber im Gesange diese individuelle Unzulänglichkeit zurücktrat, so war dies zugleich nicht minder der Fall mit der individuellen Eigenthümlichkeit überhaupt, und da diese andererseits ein so wesentliches Moment aller dramatischen Entwicklung

sämmtlich mit der dazu gehörigen Musikbegleitung. Die Coussemaker'sche Publication zog eine weitere Veröffentlichung kirchlicher Dramen mit Musikbegleitung Seitens des Pater Anselm Schubiger (s. S. 33) nach sich, welche den Handschriften der Klöster Einsiedeln, St. Gallen, Engelberg, Constanz entnommen sind.

*) In seinem Vorworte zu den Werken von Adam de St. Victor.

**) a. a. O. Einleitung pag. Xj.

ist, so mußte auch diese hierdurch mit gehemmt und unterbunden werden. Zwar beweist die moderne Musik, daß auch in ihr die individuelle Eigenthümlichkeit einen bedeutenden und zwar einen bedeutenden dramatischen Ausdruck gewinnen kann, aber es ist nicht weniger gewiß, daß dies nicht in demselben Umfange und nur in einer wesentlich anderen Weise möglich ist, als in der gesprochenen Rede. So lange die Musik, so lange das kirchliche Drama ausschließlich dem Glauben zu dienen hatte, konnten sie das Gewicht auch nicht auf den Ausdruck des individuellen Momentes der Empfindung, sie mußten es vielmehr darauf legen, daß das allgemeine Moment der Empfindung zum Ausdruck kam, und eben so lange konnten auch die in den liturgischen Stoffen gelegenen dramatischen Motive weder in der Dichtung noch in der Musik zu einer rechten Entwicklung gelangen.

Der Charakter der Musik war, wie Coussemaker sagt, dem des liturgischen Dramas fast durchgehend angemessen, d. h. so wie dieses ganz nur auf die Beruhigung und einfache Erhebung des Gemüths, auf die Würde und Reinheit des Gedankenausdrucks gerichtet, daher es hier der rhythmischen und gemessenen Melodie noch nicht bedurfte, sondern nur einer eben fortlaufenden durch die Regeln der Tonalität des kirchlichen Chorgesanges bestimmten Melodie, die zwar bestimmte Gesetze der Rhythmik und der Betonung zu berücksichtigen hatte, die Eintheilung in Tacte aber zur Zeit noch nicht kannte. Die musikalischen Formen, deren sich das liturgische Drama damals vorzugsweise bediente, waren die des Responsoriums, des Antiphons, des Hymnus, des Jubelgesangs und der Sequenzen. Chöre und Halbchöre, Duette und selbst Terzette wechselten darin ab. Da, wie Coussemaker darthut, zuweilen älteren Dramen eine neue Musikbegleitung gegeben wurde, so bietet sich auch diese nicht immer als ein sicheres Merkmal für die Altersbestimmung der Dichtungen an. Dasselbe gilt von der übrigen Spielweise. Zwar soll, nach Magnin, schon der bloße Mangel einer Spielweisung als ein besonders sicherer Beweis für das hohe Alter eines Spieles gelten können. Wenn aber ein Abschreiber drei verschiedene Stücke ohne jedes sie trennende Zeichen hintereinander fortschreiben konnte, so daß man darin nur ein einziges Stück vor sich zu haben glaubte, so wird man der Zuverlässigkeit der Ab-

schreiber nicht allzu sehr trauen dürfen*). Jedenfalls sehen wir Stücke der verschiedensten Behandlung und Spielweise gleichzeitig neben einander herlaufen. Selbst bei den ganz in der Volkssprache gedichteten Stücken sind die Bühnenweisungen noch lange in lateinischer Sprache verfaßt. Nur in einem der von Coussemaker mitgetheilten Dramen der Abbaye d'Origny St. Bénoîte ist die Bühnenweisung ausnahmsweise französisch.

Bei der Darstellung der streng ritualen Stücke gingen die Geistlichen in ihren Festgewanden, und falls sie Frauen darstellten, in weißen Dalmatiken. Die Bewegungen hatten vorgeschriebenermaßen einen feierlich strengen und symbolischen Charakter. Die Oertlichkeit wurde ebenfalls immer nur symbolisch angedeutet. In dem Planctus Mariae des Processionale von Cividale sind dagegen schon die bis in's Kleinste ausgeführten Bühnenweisungen des doch so überaus einfach und rein gehaltenen Wechselgesanges auf eine mehr realistische Darstellungsweise gerichtet**).

In noch höherem Grade ist dies in dem Office du mont St. Michel der Fall, in welchem der Geistliche, welcher Gott darstellte, eine Krone und einen Bart zu tragen, in nackten Füßen aufzutreten und der Engel eine Palme in den Händen zu halten hatten; die drei Geistlichen, welche die drei heiligen Frauen darstellten, aber in weißen Dalmatiken mit verschleiertem Haupt und Basen von Alabaster im Arme erscheinen sollten. Reicher erschien noch die oben S. 44 nach Johann d'Arranches mitgetheilte Ausführung des Officium magorum in Rouen***).

Je mehr aber die Darstellung auf Naturwahrheit ausging und je figurenreicher sie wurde, desto mehr scheint zunächst das Unbehülfliche an die Stelle des Symbolischen, das Steife an die Stelle des Feierlichen getreten zu sein. Dies wurde, so lange der Vortrag ganz an den Gesang gebunden war, noch hierdurch gefördert. Doch selbst nachdem einzelne Theile in freier Rede hervortraten, wurden diese anfänglich nur in gleichmäßig erzählendem oder rhetorischem Tone, nicht aber mit dramatisch bewegtem Ausdruck vorgetragen

*) Wie dies bei dem provencalischen Zehnjungfrauenspiele von Limoges der Fall war.

**) Siehe Ancona a. a. O. p. 38 oder Magnin, Journal des Savants. 1860, p. 588 oder auch Coussemaker a. a. O. p. 292.

***) Ancona a. a. O. Vol. I. p. 36 und 38.

und auch die Dichtungen waren lange nur hierauf berechnet. Mone bezeichnet letztere dann als erzählende Schauspiele. Die darin vorkommenden Personen sagen wohl etwas auf Handlung Bezogenes her, ohne jedoch selbst in Handlung begriffen zu erscheinen. Zu ihnen gehört jenes bereits oben erwähnte und schon ganz in der Volkssprache geschriebene Mistère de la Résurrection du Sauveur. Dasselbe beginnt, indem der Leiter des Spieles die Oertlichkeiten bezeichnet und dann jeder Person desselben ihren Platz anweist. „Zuerst", heißt es in der Spielweisung, „laßt uns die Orte und Wohnungen festsetzen. Zunächst das Crucifix, dann das Grab. Auch der Hölle bedarf es, um die Gefangenen darin zu verschließen und endlich des Himmels. Vor Allem aber dort noch der Sitze des Pilatus mit seinem Gefolge. Er soll sechs oder sieben Ritter zur Seite haben. Ihm gegenüber die Juden mit Caiphas an der Spitze. In der Mitte sei Galiläa, und auch Emaus will seinen Ort haben. Und nachdem so alle Welt untergebracht und überall Stille, mag Josephus nun zu Pilatus sprechen."

Diese erzählende Form, aus welcher die einzelnen Personen dann redend hervortreten, schließt sich noch eng an die liturgische Darstellungsweise an, bei welcher der Priester den erzählenden Theil des Evangeliums las.

Es war natürlich, daß man, um Spielen dieser Art eine Wirkung zu verschaffen, um so mehr Gewicht auf das Costüm und die äußere Ausstattung zu legen begann. Ein außergewöhnliches Streben nach Wirkungen dieser Art zeigt sich in dem ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehörenden, von Klein dem Trouvère Wace zugeschriebenen, Mysterium Adam, welches fast ganz in nordfranzösischer Mundart geschrieben und nur von einzelnen, dem Text der Vulgata entnommenen lateinischen Schriftstellen unterbrochen ist. Es wurde gleich dem vorigen bereits außer der Kirche, aber in Anlehnung an diese, vor dem Thore derselben, dargestellt. Die Bühnenanweisung spricht von einer erhöhten Anordnung des Paradieses und Gott — hier Figura genannt, vielleicht aus einer früheren Scheu, die zur Gewohnheit geworden war — hatte allein seinen Zugang und seinen Abgang von und nach der Kirche. Der das Paradies vorstellende Raum war mit Vorhängen umhangen und mit seidenen Tüchern umzogen, so daß die Personen nur von

der Brust an sichtbar waren. Gott erschien in einer Dalmatica, Adam in rother Tunica, Eva in weißem Frauengewand mit seidenem Peplum. Es ist vorgeschrieben, daß die Bewegungen angemessen und würdig sein, die Darsteller sich in Wort und Rhythmus streng an den Text halten sollten und Jeder, wenn er das Paradies zu nennen hatte, auf dieses hindeutete. Der später in's Spiel tretende Teufel geht allemal nach der Hölle ab. Die Schlange ist von künstlicher Mechanik. Sie rollt sich am Baume empor und scheint Eva etwas in's Ohr zu flüstern. Nachdem Adam das Verbrechen begangen, taucht er hinter dem Vorhang unter, um sein Kleid abzuwerfen und erscheint nun in einer Verhüllung von Laub. Wenn Gott dann wieder hinzutritt, um Eva und Adam aus dem Paradiese zu jagen, hat er ebenfalls die Kleider gewechselt und trägt die Stola. Nun kommt eine Scene, in welcher die aus dem Paradiese Verjagten das Feld bauen. Sobald sie sich ausruhen, säet der Teufel Dornen und Wurzeln in die Furchen, worüber Adam und Eva in Jammer ausbrechen und Gott um Gnade anflehen. Der Teufel mit vier Teufelchen läuft jetzt herbei. Sie werfen ihnen Ketten um den Hals und schleppen sie nach der Hölle. Andere Teufel erscheinen und heulen vor Freude. Ein dicker Rauch steigt empor. Man hört die hölliſchen Kessel und Pfannen zusammenklingen. Nachdem die Dämonen die Bühne verlassen haben, treten Cain und Abel auf; jener in Roth, dieser in Weiß gekleidet. Eine zweite Handlung entwickelt sich. Figura schreitet aus der Kirche hervor und verhängt den Fluch über beide. Den Schluß bildet ein Prophetenspiel, in welchem die Erscheinung des Erlösers verhießen wird.

Mit diesem schon einen großen Apparat scenischer Hülfsmittel voraussetzenden und ziemlich beweglichen Mysterienspiel des 12. Jahrhunderts stehen nicht wenige spätere Spiele dieser Art, besonders aber folgende Beschreibung der Zerbster Procession vom Jahre 1507 in dem bemerkenswerthesten Contrast. „Aus dem Charakter des Spiels," sagt Wilken,*) „tritt diese Procession schon dadurch fast völlig heraus, daß die auftretenden Personen ihre kleinen Sprechrollen oder „Reime" aufgeschrieben in den Händen trugen und

*) Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. S. 223.

ablasen, wenn die Reihe an sie kam, ja selbst in einzelnen Fällen wohl nur als Erkennungsmittel offen zur Schau trugen." Wir erinnern an ähnliche Darstellungen auf altdeutschen Bildern.

Die Frage, ob bei den Spielen in Kirchen auch Laien mitwirkten, kann nicht unbedingt verneint werden. Doch wird man es auch hierbei zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten anders gehalten haben. So lange die Darstellungen aber einen ritualen Charakter bewahrten und einen bestimmten Theil des Gottesdienstes selbst bildeten, dürften sie wohl ganz allgemein nur von Geistlichen oder Laienbrüdern ausgeführt worden sein. Doch wirkten schon bei den Chören unzweifelhaft Chorknaben mit. Zu den sich dem Gottesdienst blos anhängenden Spielen, besonders als sie figurenreicher wurden, wird man aber auch Laien hinzugezogen haben, besonders für die mehr weltlichen oder unheiligen Partien. Die oben nach Magnin beschriebene Feier des Weihnachtsfestes in verschiedenen Theilen Frankreichs setzt die Theilnahme der Gemeinde ganz außer Zweifel. Und nicht nur betheiligte sich diese am Gesange und Tanze des Hallelujah, sondern der hierauf eintretende Chor der Hirten, der sich zur Anbetung drängte, bestand sicher ebenfalls nur aus Mitgliedern der Gemeinde. Daß in Nonnenklöstern auch Frauen kirchliche Spiele aufführten, ist dargethan. Bei den eigentlich liturgischen Aufführungen wirkten dann Geistliche mit*). Daß dagegen Frauen bei den Darstellungen in der Oeffentlichkeit mitwirkten, ist wohl nur in einzelnen Fällen vorgekommen.

Dies wird genügen, um erkennen zu lassen, daß es, wie selbstverständlich, zwar eine Entwicklung der dramatischen Spiele gab, diese aber keineswegs eine stetig fortschreitende, sondern, weil eine von der verschiedenen Auffassung der Zulässigkeit dramatischer Formen und ihrer Ausbildung abhängige, zugleich eine auf- und abschwankende war. Und weil hierbei überdies noch Rücksicht auf die geistigen Zustände, die Lebensgewohnheiten, die nationale Eigenthümlichkeit der verschiedenen Länder genommen werden mußte, so ist sie in jedem Lande auch noch eine verschiedene gewesen. Ueberall aber finden wir, wenn schon in veränderten Formen und

*) Siehe die Beschreibung solcher Aufführungen in der Abtei von Origny Ste. Benoîte bei Coussemaker a. a. O. p. 341.

veränderter Weise, die hier charakterisirten Schwankungen zwischen zwei entgegengesetzten Richtungen wieder, und neben den streng ritualen und liturgischen Spielen gleichzeitig solche von einer vorgeschritteneren selbständigeren dramatischen Ausbildung, ja bald sogar Spiele, die sich aus der Abhängigkeit von der Kirche mehr und mehr frei machten und wenn auch noch so befangen und unklar, doch schon künstlerische Intentionen verfolgten.

Es liegt nicht in dem Zwecke der vorliegenden Aufgabe, eine vollständige Uebersicht aller bis jetzt an's Licht gezogenen kirchlichen Spiele zu geben, am wenigsten derer, die in lateinischer Sprache verfaßt sind. Auch auf die Verschiedenheit der Entwicklung derselben in den verschiedenen Ländern kann hier noch nicht eingegangen werden, da ja, so lange das letztere der Fall war, die nationale Eigenthümlichkeit noch nicht in genügender Weise hervortrat. Nur auf die ältesten dieser Stücke sei noch ein kurzer Blick geworfen. Es ist, wie ich schon sagte, noch nicht lange her, daß man das provençalische Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen für das älteste Denkmal dieser Art überhaupt hielt. Es wurde in's 11. Jahrhundert gesetzt. — Für das älteste Mysterienspiel Italiens ward lange ein Passionsspiel betrachtet, welches zum ersten Male 1243 in Padua gespielt worden sein soll. Als früheste der erhalten gebliebenen Mysterien, von Palermo, dem Oberaufseher der königlichen Bibliothek in Florenz entdeckt und mitgetheilt*), galten bisher: Le devozioni de Zobia di santo giovedi e di venerdi santo 1375, sie gehören wohl noch in's 14. Jahrhundert, während ein anderes von ihm mitgetheiltes Mirakelspiel, D'uno monaco che andò a servizio di Dio, nach Eberts Urtheil**) etwas älter sein dürfte. Sie sind bis auf einzelne den heiligen Schriften entnommene Stellen aber schon in der Volkssprache geschrieben. — Die frühesten Hinweise auf geistliche Spiele in Spanien reichten ebenfalls nur bis in das 13. Jahrhundert zurück. In einem Gesetz der zwischen 1252 und 1257 redigirten Siete Partidas heißt es nämlich nach

*) Manoscritti Palatini di Firenze ord. ed. esp. de Francia Palermo. Firenze 1860. T. II. p. 271.

**) Jahrb. f. roman. u. engl. Liter. Bd. 5. S. 51 d. ält. ital. Mysterien.

Schack*): „Die Geistlichen sollen keine Spottspiele darstellen, damit die Leute herbeikommen, um zu sehen, wie sie aufgeführt werden; und wenn andere Personen dergleichen darstellen, sollen die Priester nicht dabei zugegen sein, weil da viel Häßliches und Unanständiges vorfällt. Auch sollen diese Dinge nicht in den Kirchen getrieben werden; vielmehr verordnen wir, daß man diejenigen, die dergleichen thun sollten, mit Schimpf daraus vertreiben soll; denn die Kirche Gottes ist gemacht, um zu beten und nicht, um Possen darin zu treiben. — Doch gibt es Vorstellungen, die den Geistlichen erlaubt sind, wie z. B. die von der Geburt unseres Herrn Jesus Christus, worin gezeigt wird, wie die Engel zu den Hirten kamen, und wie sie ihnen sagten, Jesus Christus sei geboren; und dann die von seiner Erscheinung, wie die drei Magier kamen, ihn anzubeten; und die von seiner Auferstehung, welche zeigt, wie er gekreuzigt ward und am dritten Tage auferstand — solche Dinge, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Ehrfurcht vor dem Glauben zu haben, können sie darstellen, auch noch deshalb, damit die Menschen sich erinnern, daß, so wie hier, es sich in der Wirklichkeit zugetragen habe. Aber sie müssen das mit Ordnung und Frömmigkeit thun, und in den großen Städten, wo Erzbischöfe und Bischöfe sind, und auf Geheiß dieser oder ihrer Stellvertreter, aber nicht auf Dörfern und schlechten Orten und um Geld zu gewinnen**)." Bestimmtere Nachrichten über kirchliche Spiele in Spanien lagen aber erst aus dem 14. Jahrhundert vor. Die ersten der an's Licht gezogenen geistlichen Dramen fielen sogar schon in die Zeit der Entwicklung des neueren Dramas. — Das geistliche Drama in England hat seine Wurzel in dem nordfranzösischen. Mit den Normannen, welche dem Lande die nordfranzösische Sprache aufdrängten, war auch das nordfranzösische Drama mit eingewandert. Ob es schon vorher dramatische kirchliche Spiele hier gab, wissen wir nicht. Das erste, von welchem ein bestimmterer Nachweis vorhanden, ist das

*) Geschichte der dram. Lit. und Kunst in Spanien. 2. Ausg. I. Bd. S. 113.

**) Die Stelle ist auch deshalb wichtig, weil sie beweist, daß das Verbot Innocenz' III. entweder nicht gegen die liturgischen Dramen gerichtet oder schon wieder außer Kraft getreten war, sowie daß die Geistlichen zuweilen, wahrscheinlich mit Joculatoren, geistliche Spiele für Geld aufführten.

Mirakelspiel von der heiligen Katharina, welches dem normännischen Trouvère Godofredus (Geoffrey), dem späteren Abt von St. Albans, zugeschrieben wird und um 1110 in Dunstaple, wie es heißt in der Volkssprache, zur Aufführung gebracht worden sein soll. Doch wird auch noch lateinischer, fast gleichzeitiger Spiele gedacht. Das erste erhalten gebliebene Drama, welches auf englischem Boden entstand, ist eine Art von Moralität, welche der Trouvère Guillaume Herman (1127—70) im Auftrage des Priors von Kenilworth unter dem Titel: Gerechtigkeit und Friede haben sich geküßt, die Barmherzigkeit und Wahrheit sich geeinigt, verfaßt hat. Derselbe Gegenstand wurde etwas später von dem Erzbischof von Canterbury, Etienne Langton, behandelt*). Das erste uns erhalten gebliebene eigentliche Mysterienspiel der Engländer würde bis jetzt das von Collier in's 13. Jahrhundert gesetzte Harrowing of hell (Christi Höllenfahrt) sein, während nach Mone das früheste bekannte Mysterienspiel Deutschlands, eine von ihm mitgetheilte Osterfeier, in's 12. Jahrhundert, die früheste Marienklage, so wie ein von Bartsch mitgetheiltes Bruchstück eines Passionsspiels sogar erst in's 13. Jahrhundert gesetzt wurde.

Neuere Forschungen haben aber diese Altersbestimmungen zum Theil wieder verändert. Die Auffindung der Freisinger Denkmale (s. S. 42) haben für Deutschland weit frühere Anfänge des kirchlichen Dramas annehmen lassen, da sie von Schmeller in's 9.—11. Jahrhundert gesetzt werden konnten. Ein aufgefundenes spanisches Spiel, El Misterio de los Reyes wird von Ebert**) dem 12. Jahrhundert zuerkannt, während es Ancona***) aus sprachlichen Gründen sogar noch um ein Jahrhundert älter erscheinen läßt. Noch günstiger ist die Stellung Italiens zu der Altersfrage der Mysterien geworden, da Magnin†) geneigt ist,

*) Der Gegensatz von Gnade und Gerechtigkeit, welcher einen Hauptgegenstand scholastischer Philosophie bildete, wurde vielfach in das Mysterienspiel hereingezogen, aber immer nur in allegorischem Sinne, obschon in ihm bedeutende Keime dramatischer Entwicklung lagen.

**) Jahrbuch für rom. und engl. Lit. Bd. XII. S. 44.

***) a. a. O. t. I. p. 80.

†) Journal des Savants 1861. p. 486.

den zuerst vom Abbate Tandotti entdeckten und von Coussemaker mitgetheilten Mysterien, L'Annonciation, le Jour de la Resurrection und le Sépulcre aus Cividale ein höheres Alter zuzuerkennen, als selbst dem Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen aus Limoges, was nach ihm auch noch für das Office de Sépulcre aus Rouen und das kleine ganz ritual gehaltene Gespräch De Mulieribus aus Limoges (s. S. 42) zu gelten hätte.

Mit dem Eindringen der Volkssprachen mußte sich das kirchliche Drama mehr und mehr aus den Fesseln des Gottesdienstes zu befreien suchen, was sich denn auch mit dem völligen Verdrängen der lateinischen Sprache bereits vollzog. Die nationale Eigenthümlichkeit, die sich hierin allein schon geltend machte, konnte sich nun freier entfalten; ehe ich dies jedoch näher in Betracht ziehe, wird es nöthig sein, einen Blick auf die Zustände zu werfen, aus denen die Volkssprachen, sowie überhaupt die Elemente und Formen des volksthümlichen mittelalterlichen Dramas hervorgingen.

III.

Entwicklung der Volkssprachen.

Gegensatz von Literatur- und Volkssprache. — Wechselwirkung beider. — Die lateinische Sprache als Kirchensprache. — Anstrengung der Kirche, dieselbe durch Bildung einer neuen Literatur und Wissenschaft lebendig zu erhalten. — Begründung der christlichen Lehre durch die Philosophie. — Die ascetische Richtung des Christenthums. — Entstehung des Mönchswesens; die Klosterschulen. — Erste Gegenwirkung durch den Einfluß der Araber. — Entstehung der scholastischen Philosophie und erste Spuren einer neuen, von der Naturbeobachtung und vom Leben ausgehenden Philosophie. — Realismus und Nominalismus. — Einfluß der scholastischen Philosophie auf die Dichtung, insbesondere das Drama. — Richtung auf's Allgemeine. — Allegorie. — Concessionen der Kirche an die Volkssprachen. — Aelteste Denkmale der Volkssprachen. — Gegensatz der provençalischen und der nordfranzösischen Sprache. — Entwicklung der englischen, italienischen, spanischen, deutschen Sprache.

Die lateinische Sprache war auch außerhalb Italiens und zwar in einem großen Theile des westlichen Europa herrschend geworden. Zu einer Zeit, da in der östlichen Hälfte des römischen Reichs die griechische Literatur wieder einen gewissen Aufschwung nahm und das höchste Interesse erregte, zur Zeit Hadrians

(117—38), welcher auch selbst die griechische Bildung bevorzugte, wurde letztere in Marseille und Lyon, die bisher als die vorzüglichsten Sitze derselben im Westen gegolten hatten, unterdrückt, wurden römische Sprache und Bildung über ganz Gallien, Spanien und das nördliche Afrika verbreitet. Aber neben der lateinischen Literatursprache liefen, selbst in Italien und Rom, schon immer Volkssprachen her, die nicht nur in jedem dieser verschiedenen Länder, sondern auch in verschiedenen Theilen desselben Landes, eine gewisse Verschiedenheit zeigten.

Diese beiden Sprachen, die Literatur- und die Volkssprache, stehen jedoch mit einander in Wechselwirkung. Die Literatursprache setzt, um sich lebendig erhalten zu können, die Volkssprache, aus der sie selbst erst hervorging, ebenso voraus, sie ist ebenso auf sie als ihre lebendige Quelle verwiesen, wie die Kunstdichtung auf das Leben und das Gemüth der Völker und auf die diesem letzteren entquellenden Lieder und Sagen.

Freilich nur dann, wenn die Volkssprache zugleich diejenige ist, aus welcher die Literatursprache selbst erst entsprang. Dies war aber damals nur in Italien und auch hier nicht im ganzen Lande der Fall. Und wenn man auch annimmt, daß die lateinische Sprache in einzelnen Theilen der von den Römern eroberten Länder die heimische Volkssprache zuletzt völlig verdrängte, und daß sie in anderen hierzu wenigstens auf dem Wege war, so mußten die immer auf's Neue in diese Länder eindringenden germanischen Völker hier die Bildung einer lateinischen Volkssprache immer noch hindern.

Eine Wechselwirkung freilich fand selbst noch zwischen den fremden Volkssprachen und der lateinischen, der Sprache der Literatur und Gebildeten, statt. Anfänglich führte sie allerdings nur zur Sprachvermischung und konnte daher einer lebendigen Entwicklung der letzteren keineswegs förderlich sein. Doch blieb diese Einwirkung auf die Literatursprache, die ihr einen zu großen Widerstand bot, lange unmerklich. Immerhin läßt der Vergleich des mittelalterlichen Latein mit dem des Augusteischen Zeitalters eine auffällige Verschlechterung erkennen. Ungleich bedeutender mußten dagegen die Einflüsse sein, welche die verschiedenen Volkssprachen von der lateinischen im Laufe der Zeiten erfuhren, besonders so

lange diese selbst noch lebendig war, d. i. eine lebendige Entwicklung hatte. Dies hörte jedoch selbst in Italien mehr und mehr auf. Je verschiedener die Volkssprachen von der lateinischen waren und durch immer neue Einwanderung wurden, zu je größerer Selbständigkeit sich dieselben allmählich ausbildeten, je mehr endlich die römische Literatur zu ersterben begann, um so mehr mußte auch die lateinische Sprache dies Schicksal theilen und zu einer todten Sprache werden. Wenn sie sich gleichwohl noch lange in Ansehen und Gebrauch erhielt, so lag der Grund eben darin, daß die christliche Kirche, obschon sie die römische Bildung als heidnische bekämpfte, die lateinische Sprache doch zu der ihrigen gemacht und erhoben hatte und das ganze geistige Leben des Mittelalters zu beherrschen und bestimmen suchte. Es erklärt aber auch die verhältnißmäßig große Dunkelheit dieser Zeiten. Denn um das geistige Leben beherrschen zu können, mußte die Kirche einen Einfluß auf alle Gebiete desselben, insbesondere auf Wissenschaft, Dichtung, Kunst und Schule gewinnen, was, wie sich zeigte, durch die bloße Bekämpfung und Verdrängung der heidnischen Bildung nicht zu erreichen war, zumal diese ihren Angriffen einen ganz außerordentlichen Widerstand leistete. Sie mußte vielmehr selbst wie eine neue Dichtung und Kunst, so auch eine neue Wissenschaft in's Leben rufen, die ihren Zwecken völlig entsprach und durch die sie die alte heidnische ersetzen konnte. Diese Versuche und Bestrebungen, insofern sie auf die beiden ersteren gerichtet waren, haben von mir schon in dem Umfange berührt werden können, als es die vorliegende Darstellung erlaubte und forderte. Dagegen werden hier diejenigen noch zu berücksichtigen sein, welche die Ausbildung einer neuen kirchlichen Wissenschaft zum Zwecke hatten, weil und in soweit dies einen nicht zu unterschätzenden, wenn auch meist nur indirecten Einfluß auf die Entwicklung der späteren mittelalterlichen Dichtung, insbesondere des Dramas, ausgeübt hat. In Kürze zusammengefaßt gingen diese Bestrebungen aber dahin, die Wissenschaft im Sinne der Kirche zu einer ganz schulmäßigen zu machen und durch die von ihr entwickelten Begriffe das ganze Leben, die Anschauungen wie die Gewissen der Menschen zu beherrschen. Als die frühesten Versuche dieser Art, die sich vorerst nur rechtfertigend verhielten, dürften die Apologien zu betrachten sein, welche bereits im Anfange des 2. Jahrhunderts

entstanden. Von ungleich größerer Bedeutung war es, daß die Kirchenlehrer Klemens und Origines (in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts) sich der neuplatonischen Philosophie bemächtigten, sie in Verbindung mit der kirchlichen Lehre brachten und diese hierdurch in ein mystisch-philosophisches Gewand zu kleiden und wissenschaftlich zu begründen suchten. Obschon auf diese Weise die christliche Lehre mit fremden phantastischen Elementen versetzt und der Keim zu vielerlei Streitigkeiten in der Kirche gelegt wurde, so ist doch nicht zu verkennen, daß andererseits die Verbreitung des Christenthums nicht wenig dadurch gefördert ward, weil man dem herrschenden Hange zu Schwärmerei und Grübelei damit entsprach. Es wurde hierdurch sowohl der Grund zu der späteren scholastischen Philosophie als auch zu der sich von der Welt abkehrenden Mystik, zu der in Selbstbeschauung und Selbstpeinigung, statt in werkthätiger Liebe, die wahre Frömmigkeit suchenden Ascese gelegt. Die letztgenannte Richtung wurde besonders durch Plotinus und seine Schüler weiter gefördert und von letzteren auf den westlichen Theil des Reichs übertragen. Das Leben war damals bedroht, völlig in eine Bußübung verwandelt zu werden, die mit dem wahren Christenthum entfernt nichts zu thun hatte, während andererseits auch grade jetzt der Gottesdienst durch sinnlichen Prunk und geräuschvollere Festlichkeit immer anziehender gemacht wurde und in Götzendienst auszuarten drohte — gleichwie den vierzig in dieser Zeit wahrscheinlich eingesetzten Fast- und Bußtagen die üppigsten, ausgelassensten Feste vorausgingen und nachfolgten.

Die Lehre des Plotinus mußte der fast gleichzeitig auftretenden und wohl von ihr mit in's Leben gerufenen Erscheinung des Eremiten- und Anachoretenthums sehr förderlich sein, das als etwas Heiliges verehrt wurde und eine rasche Ausbreitung fand. Derselbe Gregor von Nazianz, welcher die heidnische Bildung so leidenschaftlich bekämpfte, gehört auch zu den erfolgreichsten Förderern des Mönchswesens, welchem sehr bald der ganze Unterricht übertragen ward. Von welcher Art diese Schulbildung war, ergibt sich am besten daraus, in welchem Sinne man die sogenannten sieben freien Künste in den Unterricht aufnahm. „Die lateinische Grammatik," sagt Hrabanus Maurus, „hielt man nur für nöthig, um die lateinische Sprache als Kirchensprache fertig

reden und schreiben zu lernen und die Tropen und uneigentlichen Redensarten der heiligen Schrift, und dadurch den Sinn des göttlichen Wortes richtig zu fassen; die Prosodie lernte man wegen der verschiedenen Versarten in den Psalmen, die Dialektik wegen der Polemik mit den Ketzern; die Arithmetik wegen der in den Zahlen enthaltenen Geheimnisse und der in der heiligen Schrift vorkommenden Maße und Zahlen; die Geometrie wegen der Cirkel, die in den Nachrichten von der Arche Noah und dem Salomonischen Tempel vorkommen; die Astronomie wegen der Kirchenzeitrechnung und die Musik wegen des Anstandes und der Würde, den der Gottesdienst von ihr borgt." Es war, wie man hieraus sieht, eben Alles auf die Kirche und die Entwicklung ihrer Macht und ihres Einflusses bezogen. Und wenn man die Klöster nicht selten als die geheimen Träger und Förderer der Cultur und der Wissenschaft in Zeiten allgemeiner Zerrüttung und Dunkelheit geschildert hat, so ist dies doch nur in einem sehr beschränkten Sinne wahr und bildet die Ausnahme von der Regel, da grade von hier, wie von der Kirche überhaupt, die systematische Ausrottung der früheren römischen und griechischen, weil heidnischen Wissenschaft und Cultur betrieben wurde und die Bibliotheken nicht allein dem Vandalismus der Kriege, sondern auch und vielleicht in noch größerem Umfange der Politik der Kirche zum Opfer fielen. Es ist wohl immer nur dem freien Sinne und der Liebhaberei Einzelner zu danken, wenn von der alten classischen Literatur überhaupt noch Reste auf uns gekommen sind. Noch 1360 waren Cicero, Lucian, Ovid und Boëthius die einzigen klassischen Schriftsteller der Bibliothek von Paris. Den bedeutendsten Einfluß auf die Ausbildung der kirchlichen Wissenschaft, Literatur und Kunst des Mittelalters haben der heilige Augustin und der heilige Ambrosius ausgeübt. Besonders verdient des ersteren Schrift De civitate Dei (vom Staate Gottes) hier Hervorhebung, weil in ihr die Quelle jener gegensätzlichen Darstellungen von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln ist, aus welcher die Dichter, Maler und Bildner des Mittelalters vorzugsweise geschöpft haben.

Die erste Gegenwirkung, welche diese Bestrebungen der Kirche erfuhren, ging von den (711) Spanien erobernden Arabern aus. Dieses begabte, durch einen eigenthümlichen Schwung der

Phantasie und seltene Verstandeskräfte ausgezeichnete Volk, eben so geneigt zu spitzfindigen Gedankenspielen als zu mystischer Allegorie, hatte, mit den Griechen in Berührung gekommen, deren Wissenschaft aufgenommen und in eigenthümlicher Weise weiter entwickelt. Besonders war der Eindruck, welchen die Philosophie des Aristoteles auf sie ausgeübt hatte, ein ganz außerordentlicher gewesen. Nachdem sie diese mit ihrer Theologie in Verbindung gebracht, hatten sie ihr auch eine der letzteren gemäße Umbildung und weitere Ausbildung gegeben. Insoweit würde der Einfluß, welchen sie damit auf das Abendland ausübten, und welcher durch die Auslegungen des Avicenna ein epochemachender war, den Absichten der christlichen Kirche nicht grade widersprochen haben, wie ja durch ihn die scholastische Philosophie zur Entwicklung gebracht wurde. Allein die Araber erregten kaum minderes Aufsehen durch das, was sie in der Mathematik, Astronomie, der Naturwissenschaft, besonders der Heilkunde, leisteten. Sie weckten auch hierfür im Abendlande den Sinn und wiesen hierdurch auf die Beobachtung der Natur und des Lebens hin, von welcher die kirchliche religiöse Mystik doch grade abkehren wollte. Auch war Avicenna nicht minder berühmt als Erklärer des Plato, wie als Erklärer des Aristoteles. Diese Erklärungen regten zu eigenem Nachdenken, zu eigener Forschung in den griechischen Originalwerken an*); zumal Avicenna in Averroës einen ebenbürtigen Gegner und Widerleger fand. Dies Alles mußte befreiend, wenn auch nur erst auf einige wenige ausgezeichnetere Köpfe wirken, da ja die Wissenschaft fast ganz in die Enge der Klöster, die Sitze der Schulen, gebannt war. Nichts beweist dieses klarer, als der Ausspruch eines der bedeutendsten Denker des 10. Jahrhunderts, Johannes Erigĕna Scotus, gelegentlich eines Streites über die menschliche Willensfreiheit gegenüber der Lehre der Kirche, in dem er sich für das Recht der Vernunft auf selbständiges Urtheil und für die selbstbestimmende Freiheit des Willens entschied.

Als bedeutendste Verbreiter der Realwissenschaften mögen hier Gerbert, nachmaliger Papst Sylvester II., sowie Albert

*) So schickte z. B. der Abt Odo von St. Denys 1170 einen Mönch nach Griechenland, um griechische Bücher zu holen.

von Köln und Roger Baco genannt werden. Doch vermittelte grade letzterer auch vorzugsweise die Kenntniß der von den Arabern ausgebildeten Philosophie, welche den Grund zu der eigentlichen Scholastik, d. i. zu der spitzfindigen Kunst legte, die Welt und ihre Erscheinungen in Begriffe aufzulösen. Sie wurde von Lanfranc und Anselm von Canterbury zu höchster Ausbildung gebracht und von Abälard in gewissem Sinne popularisirt, nämlich in die Kreise der Gebildeten verbreitet. Der hieraus entspringende und durch Jahrhunderte ziehende Streit, ob, wie diese Männer behaupteten, die Begriffe den Erscheinungen zu Grunde lägen und das eigentliche Wesen derselben bildeten (Realismus), oder wie Roscelinus wollte, die Begriffe nur Abstractionen von jenen Erscheinungen seien (Nominalismus), bewegte damals die Gebildeten in demselben Grade, wie heute die brennendsten Fragen der äußeren oder inneren Politik.

Die Bedeutung, die hierdurch den Begriffen und der Abstraction vom Leben gegeben ward, hat wie auf die Entwicklung des ganzen damaligen geistigen Lebens, so auch insbesondere auf die Entwicklung des Ritterthums, auf die vergeistigende und überstiegene Auffassung der Liebe der provençalischen Ritterdichtung und auf den spitzfindigen Ehrbegriff und die Mystik der spanischen Dichtung einen großen Einfluß mit ausgeübt, sie hat die Allegorie längere Zeit zur herrschenden Dichtung gemacht und ist hierdurch von Wichtigkeit für die Ausbildung der Moralitäten und späteren Mysterienspiele geworden. Ueberhaupt aber war sie einer vom wirklichen Leben absehenden Auffassung der Dinge günstig und hat mehr als alles Andere dazu beigetragen, die Entwicklung der Individualität zu hindern oder ihr doch eine Richtung auf das Allgemeine zu geben.

Aus jenem scholastischen Streit, aus der Schulung, welche durch ihn die Geister erhielten, aus den Consequenzen, welche sich aus dem Nominalismus des Roscelinus ergaben, verbunden mit den Ergebnissen und Entdeckungen der naturwissenschaftlichen Forschung, hat sich dagegen, wenn auch nur leise und unmerklich, jene neue Philosophie entwickelt, welche, wie ich glaube, später den Geist des Mittelalters vornehmlich gebrochen und das Individuum aus den Fesseln der kirchlichen Anschauungen befreit hat, während die fortwirkende Mystik des Johannes Erigena Scotus durch den heiligen

Bernardin und durch Bonaventura die individuelle Subjectivität in anderer Weise aufs tiefste aufregte und entfesselte. Von welchem Einfluß auch sie auf Dichtung und Leben waren, läßt sich allein aus Dante ermessen, der ganz von ihrem Geiste erfüllt war. Letzterer wirkte, wie sich noch zeigen wird, auch auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas mit ein.

Lange bevor dies aber der Fall, hatte die Kirche den aus den Stürmen und Fluthen der Völkerbewegung und Völkervermischung sich hervorbildenden neuen Volkssprachen Concessionen gemacht. Schon im 8. Jahrhundert klagte der Bischof von Tours über das Umsichgreifen der Vulgärsprache. 813 schrieb die ebenda abgehaltene Kirchenversammlung den Geistlichen vor, ihre lateinischen Predigten entweder (wie es hier heißt) in der lateinischen Volkssprache oder in der deutschen zu wiederholen; eine Verordnung, die aber 843 erneuert werden mußte. In einer lateinischen Ekloge vom Jahre 826 werden nicht nur die lateinischen, sondern auch die romanischen Dichter zur Todesfeier des gestorbenen Abtes von Corvey, des heiligen Adholard, aufgefordert*). Auch die Uebersetzung der Bibel wurde verordnet. In Deutschland hatten die Geistlichen schon früher deutsche Gedichte verfaßt, von denen, als ältestes Denkmal, ein Bruchstück des sogenannten „Wessobrunner Gebets" erhalten geblieben. Von den Resten einer noch früheren Zeit sind Bruchstücke der gothischen Bibelübersetzung Ulfila's (388) das bedeutendste. — Als ältestes Denkmal der französischen Volkssprache wird der Eid betrachtet, den Ludwig der Deutsche 842 seinem Bruder Karl dem Kahlen bei Straßburg schwur. — Eine von König Alfons VII. unterschriebene Urkunde vom Jahre 1155, welche der Stadt Aviles in Asturien gewisse Rechte und Privilegien bewilligt, gilt als eine der ältesten spanischen Sprachdenkmale. Das älteste spanische Gedicht liegt in der Handschrift des Poëma del Cid vor, von welcher es fraglich ist, ob sie aus dem Jahre 1245 oder 1345 herrührt. Die erste Zahl ist wahrscheinlicher und würde dem Jahre 1207 unserer Zeitrechnung entsprechen**). — Die ältesten Denkmale der

*) Diez, Die Poesie der Troubadours, S. 19.

**) Ticknor, Gesch. der schönen Lit. d. Span. Deutsch von N. H. Julius. 2 Bde. 1. Th. S. 9 und 10.

italienischen Volkssprache dürften in der versificirten Urkunde des Ubaldino Ubaldini (1184) und in einer Canzone des Ciullo d'Acalmo zu finden sein. — Viel weiter zurück reicht das älteste Denkmal der angelsächsischen Sprache, eine Niederschrift des Beowulf, die dem 8. Jahrhundert entstammt. Das Gedicht kam bereits im 5. Jahrhundert nach England. Die früheste, erhalten gebliebene von den auf englischem Boden entstandenen Dichtungen wird dem Mönch Cadmon, gest. 680, zugeschrieben. Die ältesten erhaltenen Denkmale normannischer Dichter gehören den Trouvères Taillefer, Thorald und Wace an. Erst im 13. Jahrhundert befreite sich das altenglische Idiom mehr und mehr aus den Fesseln des nordfranzösischen.

Im Drama treten am frühesten die französischen Mundarten auf.

Gallien war zur Zeit der römischen Eroberung im Norden, Süden und in der Mitte des Landes von drei Stämmen bewohnt, von denen der mittlere, rein celtische, die Gaëls, dem Ganzen den Namen gab. Der celtische, leichtbewegliche Charakter, wie Julius Caesar ihn schildert, hat sich auch in den heutigen Franzosen noch forterhalten. Wie diese waren auch sie von einer leicht entzündlichen Einbildungskraft, prunk- und veränderungsliebend, ruhmsüchtig. Ihre Cultur ließ sich rasch von der römischen verdrängen, die alten Druidenschulen verwandelten sich in Akademien nach römischem Muster, besonders im Süden, wo die griechischen Niederlassungen den Boden dafür schon bereitet hatten. Das südliche Gallien wurde für lange eine Stätte römischer Bildung. Nicht wenige der berühmteren römischen Schriftsteller aus der Zeit vom 2. bis 6. Jahrhundert gingen aus den Schulen desselben hervor, ja waren geborene Gallier. Obschon bei dem Eindringen der Burgunder die lateinische Sprache fast zur Volkssprache geworden war, nahm die Bevölkerung jetzt eben so rasch wieder die deutsche an, doch erhielt sich, wie wir schon sahen, die volksthümliche lateinische daneben und mit den Karolingern starb jene rasch wieder aus.

Ein Gegensatz zwischen dem südlichen und nördlichen Frankreich war also schon immer gewesen. Er war aber jetzt nur noch zum kleinsten Theile durch das Klima und die Verschiedenheit der ursprünglichen gallischen Bevölkerung bestimmt. Er hatte durch die Colonisation der Griechen und dadurch, daß der südliche Theil

früher als der nördliche römische Provinz wurde und der Einwanderung neuer germanischer Völker längeren Widerstand leistete, eine Steigerung und einen anderen Charakter gewonnen.

Dieser südliche Theil hatte daher von den Römern vorzugsweise den Namen der „Provinz" erhalten. Sie umfaßte zur Zeit des Augustus außer der Provence (die von ihr den Namen hat) die heutige Dauphiné, Savoyen, Roussilon und einen Theil von Languedoc. Der übrige, westliche Süden behielt den Namen, welchen bei den Galliern das ganze südliche Frankreich gehabt, Aquitanien. Nach dem Eindringen der Westgothen wurde das Land unter sie und die Burgunder getheilt und erst 876, als Karl der Kahle den Grafen Boso von Autun mit einem Gebiete belehnte, welches außer der Provence das Herzogthum Lyon und andere Landstriche umfaßte, trat der Name Provence wieder hervor, den das neue Land nun erhielt.

Nach der Provence wurde nun vielfach die Sprache benannt, welche sich im südlichen Frankreich ausgebildet, aber auch über dessen Grenzen hinaus in spanische Landestheile (Catalonien) verbreitet hatte, welche zeitweilig mit der Provence verbunden waren, daher sie wohl auch catalonische Sprache genannt wurde. Die Troubadours bezeichneten sie gewöhnlich nur als romanische (romans), welche Benennung aber auf alle Sprachen überging, die sich im Kampfe mit der latciniſchen in solcher Art ausbildeten, daß die letztere in der Durchdringung beider obsiegte, also vor Allem auf die italienische, französische, spanische Sprache. Von Einzelnen wurde die provençalische Sprache wohl auch noch als limosinische bezeichnet. Der Unterschied zwischen dieser südfranzösischen und der nordfranzösischen Sprache aber dadurch, daß man sie nach den verschiedenen Bejahungspartikeln beider unterschied und jene die Langue d'oc, diese die Langue d'oil nannte*).

Die nordfranzösische Sprache ist hauptsächlich durch die Sprache der Normannen bestimmt worden, deren Herzog Rolf von Karl dem Einfältigen 911 mit der Normandie belehnt wurde, um seinen räuberischen Einfällen hierdurch ein Ziel zu setzen. Die

*) Nach Diez, Grammatik der rom. Spr. Bd. I. S. 52 sind von dem deutschen Wortstamm in die südfranz. nur $^1/_3$, in die nordfranz. dagegen $^5/_7$ übergegangen.

Normannen nahmen zwar rasch die damalige französische Sprache an, gaben ihr aber einen eigenthümlichen Charakter, weil vorzugsweise von ihnen die nordfranzösische Dichtung und Literatur ausgehen sollte. Mit dem Untergange der Provence als selbständiges Reich trat auch die provençalische Sprache mehr und mehr in den Hintergrund und obschon sich bis heute sowohl sie, wie eine provençalische Dichtung erhielt, ist beides doch nur auf ein enges Gebiet beschränkt und die nordfranzösische Sprache, mit welcher die provençalische im Uebrigen verschmolz, zur allgemeinen Literatursprache Frankreichs geworden.

Die Normannen breiteten aber durch ihre Wander- und Eroberungszüge die normännisch-französische Sprache nicht nur über andere Länder zeitweilig aus, sondern gewannen auch einen bleibenden Einfluß auf die Sprache und hierdurch auf die Literatur eines der bedeutendsten germanischen Culturvölker, der Engländer. Die normännisch-französische Sprache wurde von Wilhelm dem Eroberer zur Sprache der Gerichtshöfe und Schulen in England gemacht, daher sie auch zeitweilig die Sprache der Dichter dort wurde. Doch auch die angelsächsische Sprache, die sich daneben erhielt, erfuhr eine Umwandlung, so daß, nachdem sie sich endlich aus den aufgedrungenen Fesseln befreit hatte, sie doch einen wesentlich anderen Charakter, eine wesentlich andere Gestalt als früher zeigte.

Die italienische Sprache hat sich ohne Zweifel sehr zeitig entwickelt, doch hat sie nichtsdestoweniger erst verhältnißmäßig spät zur Literatursprache werden können, weil sich grade in Italien das Lateinische am längsten lebendig erhielt und nicht nur die Sprache der Wissenschaft, sondern auch der Gebildeten und darum der Kunst und Dichtung blieb. Es ist kein Zweifel, daß die eingedrungenen germanischen Stämme, vielleicht selbst die spätesten Niederlassungen derselben, die der Normannen, welche Besitz von Sicilien, Calabrien, Neapel nahmen, auf die Entwicklung der Volkssprache vorübergehend eingewirkt haben. Von den Arabern, welche ebenfalls zeitweilig den Süden Italiens besetzten, läßt es sich schwerlich behaupten. Jedenfalls blieb das Lateinische im Sprachkampf siegreich. Die italienische Sprache steht demselben näher als irgend eine andere der romanischen Literatursprachen.

Griechische, besonders aber römische Cultur drang auch in

Spanien ein. Trotz dem ausdauernden Widerstande, den die Iberer, die damaligen Bewohner des Landes, dem Vordringen der Römer entgegensetzten, sollen sie nach der Eroberung die Sprache derselben doch sehr rasch angenommen haben, vielleicht aber nur aus Erschöpfung. Doch auch die im 5. Jahrhundert von dem Lande Besitz ergreifenden Gothen sollen der römischen Sprache und Bildung bald unterworfen worden sein. Unterschiede der nebenherlaufenden Volkssprachen haben aber auch hier gewiß immer bestanden, und das Eindringen der Gothen hat sie gewiß noch verstärkt. Als dagegen die Araber im 8. Jahrhundert den größten Theil der Halbinsel eroberten, breitete sich das Arabische und zwar mehr durch die höhere Intelligenz der Sieger als durch politische Zwangsmaßregeln aus. Die Einwohner gewöhnten sich nach dem Zeugnisse des Bischofs Alvaro von Cordova (9. Jahrhundert) so an das Arabische, daß schon damals unter tausend spanischen Christen kaum einer die lateinischen Gebetformeln herzusagen verstand, während eine Menge unter ihnen sich im Arabischen mit rhetorischer Eleganz ausdrückte und arabische Verse machte*). Selbst das spanische Romanzo der aus den asturischen Gebirgen wieder vordringenden Spanier blieb, nach Bouterweks Urtheile, von dem Einflusse des arabischen Sprachschatzes nicht unberührt**). Es traten aber zur Zeit, da die spanische Volkssprache Literatursprache wurde, drei Hauptidiome derselben hervor: das Castilianische, welches in Castilien und Leon gesprochen wurde und wahrscheinlich von dem Asturischen abstammte, das Galizische, welches sich über Portugal ausbreitete, hier aber später auch Einwirkungen von der burgundischen Sprache erfuhr, sowie das Catalonische, das man mit geringen Abweichungen in Aragonien, Catalonien und Valencia sprach und das sich nur wenig von dem Provençalischen unterschied. — Nach der Vereinigung Castiliens und Aragoniens wurde die catalonische Sprache mehr und mehr zurückgedrängt, nachdem sie durch die Aufnahme der aus der Provence geflüchteten Troubadours am aragonischen Hofe eine literarisch-poetische Blüthe getrieben hatte, die aber doch wohl zu künstlich

*) Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, III. Bd., S. 5.

**) Auch Ticknor giebt dies, doch nur für die von den Arabern in Besitz genommenen Gebiete, zu. S. auch Klein, a. a. O. Bd. 8, S. 70 u. f.

war, um eine nationale Dichtung zur Folge haben zu können. Auch das Galizische, welches längere Zeit Aussicht hatte, die bevorzugte Sprache Spaniens zu werden, und sich bis zur Zeit Carl V. erhielt, trat nun in den Hintergrund. Erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die castilische Sprache mehr und mehr durch ganz Spanien herrschend.

Die deutsche Volkssprache ist diejenige, welche den Einflüssen der lateinischen und romanischen Sprachen den meisten Widerstand bot. Sie hat aber in sich selbst große Veränderungen erfahren, welche hauptsächlich durch die Verschiebungen der deutschen Stämme herbeigeführt wurden. Der wichtigste Gegensatz, der sich hieraus entwickelte, war der des Hochdeutschen und Niederdeutschen. Das letztere wurde erst im 17. Jahrhundert als Schriftsprache von dem Neuhochdeutschen verdrängt. Das Hochdeutsche läßt sich als Ober- und Mitteldeutsch unterscheiden und bietet eine Entwicklung dar, welche in drei verschiedene Literaturperioden zerfällt, in die des Althochdeutschen vom 8. bis 12. Jahrhundert, des Mittelhochdeutschen vom 12. bis 15. Jahrhundert und des Neuhochdeutschen vom 15. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.

Entwicklung des Ritterthums.

Germanischer Ursprung. — Charakter. — Neuerer Aufschwung. — Veränderter Geist durch den Einfluß des Christenthums, der Scholastik und der Kirche. — Ausbildung des Ritterstands durch die Kirche. — Gegensatz des provençalischen und des normännisch-französischen Ritterthums. — Wirkungen der Kreuzzüge.

Einen ähnlichen Einfluß, wie die Kirche auf das ganze geistige Leben der Nationen sowohl, wie der Individuen zu erlangen bestrebt war, suchte sie auch auf die Institutionen des staatlichen und des bürgerlichen Lebens, suchte sie je nach ihrer Wichtigkeit auf die Ausbildung jeder einzelnen dieser Institutionen zu gewinnen, um sie von sich abhängig und sich dienstbar zu machen. So hatte sich wenigstens mit unter dem Einflusse der Kirche und nach dem Vorbilde ihrer eigenen Verfassung, hier aus überwiegend aristokratischen Wahlreichen, dort aus ganz demokratischen Einrichtungen der mittelalterliche Feudalstaat ausgebildet, in dem Alles in aufsteigender

Gliederung nach Ständen geordnet war, von denen hier zunächst nur der des Ritterthums in Betracht gezogen werden soll.

Der Keim zu dem Ritterthum, der Grundzug des diesem eigenthümlichen Geistes lag tief in der Natur der germanischen Völker und in gewissen Zuständen und Verhältnissen ihres privaten und staatlichen Lebens begründet. Denn was das erste betrifft, so war das Gemüthsleben dieser Völker ein besonders entwickeltes, denen ein unwiderstehlicher Drang nach Abenteuern, ein sehnsüchtiger, halb wehseliger, halb glückverheißender Zug in die Ferne innewohnte, daher auch bei ihnen das Verhältniß des Mannes zum Weibe ein innigeres als bei vielen anderen Völkern und die Stellung des letzteren eine ungleich freiere, ehrenvollere war. Was aber das andere angeht, so war die individuelle Selbständigkeit des Einzelnen wieder größer. Er wählte sich frei seinen Führer und Herzog und wenn ihm dies auch die Pflicht der Heerfolge auferlegte, so bildete doch diese Pflicht, so bildete doch die Treue den Kern seiner Ehre. Der Ruhm des von ihm frei erwählten Führers war auch der seine.

Dieses Verhältniß, von den alten Epen in der ursprünglichen Einfachheit dargestellt, in denen des Mittelalters romantisch verherrlicht, mußte freilich mit der Ausbildung des Lehnswesens eine veränderte Form erhalten und allmählich herabsinken. Es sind aber drei Ereignisse, welche dem Ritterthum einen neuen Aufschwung verleihen sollten: das Eindringen der Araber in Spanien und in den Süden Frankreichs, das der Normannen in den französischen Norden und endlich die Kreuzzüge. In den Normannen, welche im nördlichen Frankreich eine feste Niederlassung gründeten, hatte sich jener ritterliche Geist zu besonderer Stärke ausgebildet und in völliger Frische erhalten. Der abenteuernde, wander- und eroberungslustige Drang, der ihnen eigen, sollte denselben von hier auf noch andere Länder mit übertragen. Was aber die Kämpfe gegen die Araber oder (wie man sie in Spanien nannte) gegen die Mauren betrifft, so gewannen dieselben einen religiösen Charakter, welcher dem Ritterthum eine neue Richtung und einen neuen Nimbus ertheilte, da es durch die glänzenden Thaten, die es in diesem Kampfe verrichtete, eine Weihe erhielt, welche die Phantasie mächtig entzünden und die Geister in eine poetische Stimmung versetzen mußte.

Es wird immer angenommen, daß dieser Aufschwung des Ritterthums sich hauptsächlich von dem Siege herschreibe, den Karl der Große über die Mauren erfochten; doch ist es wahrscheinlich, daß die früheren Kämpfe und Siege Karl Martels weit mehr darauf hingewirkt haben. Am meisten wurde er aber doch wohl erst dadurch hervorgerufen, daß die Kirche sich nach diesen Erfolgen des ritterlichen Geistes zu bemächtigen trachtete und, indem sie diesen mit der Religion in Verbindung brachte, demselben eine neue Form, einen neuen Inhalt gab. Erst hierdurch bildete sich das Ritterthum zu einem besonderen Stande aus und wie es sich nun vor Allem dem Dienste der Religion und der Kirche zu widmen hatte, so sollte es auch erst durch sie seine Weihe erhalten. Denn nachdem der zukünftige Ritter als Page seinen Dienst versehen und vor dem Altare zum Knappen ernannt worden war, die diesem zukommenden Dienste und Uebungen zur Zufriedenheit seines Herrn ausgeführt und das 21. Jahr überschritten hatte, wurde er mit dem Ritterschlage, welcher ihn sinnbildlich an die Leiden Christi erinnern sollte, zum Ritter geweiht. Dies setzte jedoch feierliche kirchliche Ceremonien voraus, mehrnächtige Waffenwachen in der Kirche, worauf ihn ein Bad von aller Sündhaftigkeit irdischen Wandels zu reinigen hatte, damit, nachdem er noch communicirt und gebeichtet, er in weiße Gewande gekleidet feierlich zum Altare geführt werden konnte, vor dem er nun knieend den Eid leistete, fortan zur Vertheidigung der Religion, der Unschuld und Ehre, zum Schutze der Bedrängten und Schwachen die Waffen zu führen, ohne jeglichen anderen Anspruch auf Lohn, als den, welcher in dem Bewußtsein liegt, es zur Ehre Gottes gethan zu haben.

Kein Zweifel, daß dieses Bewußtsein dem Ritterthume einen Schwung verlieh, der es nicht selten zu den bewundernwürdigsten Thaten, zur selbstlosesten Hingebung fortriß — daß der Mariencultus dem ritterlichen Frauen- und Minnedienst eine Innigkeit, eine Aufopferungsfähigkeit und übersinnliche Richtung gab, die uns heute mit Staunen und Rührung erfüllt. Doch andererseits war dieser fromme Nimbus nicht selten auch nur der Deckmantel für die alte Abenteuerlust und für die Befriedigung darunter zurückgehaltener sinnlicher Begierden. Oefter noch artete dieser ritterliche Geist unter dem Einflusse scholastischer, mystischer

Philosophie in ein spitzfindiges Spiel mit Begriffen, in spiritualistische, transcendentale Schwärmerei aus. Nirgends nahm er jedoch mehr diesen überschwänglichen Charakter an, als im südlichen Frankreich, wo er allmählich zu einem bloßen Cultus der Frauen und der Liebe und dieser zu einer bloßen Sache der Galanterie und der Einbildung zu werden drohte.

Es war daher in hohem Grade wohlthätig, daß dieser überschwänglichen, spiritualistisch-sinnlichen Richtung in dem normännischen Ritterthum ein wohlthätiger Gegensatz gegenübertrat, welcher erfrischend und fruchtbar auf das mittelalterliche Leben überhaupt einwirken sollte. Denn selbst nachdem das Christenthum dem normännischen Geiste einen höheren Schwung, eine größere Vertiefung gegeben hatte, blieb er doch immer davor bewahrt, sich in phantastischen Formalismus, in ein bloßes Spiel der Einbildungskraft zu verlieren. Der abenteuerliche Thatendrang, der ihn ursprünglich beseelte, wurde zwar durch die Kreuzzüge in andere Bahnen gelenkt, immer aber blieb er dabei auf die greifbaren Dinge der Wirklichkeit gerichtet und hatte dessen kein Hehl. Denn der Begeisterung, in welche das nordfranzösische Ritterthum durch die Stimmung der Zeit und die Agitation der Kirche versetzt wurde, stand eine ruhige Reflection, ein nüchterner und scharf beobachtender Verstand gegenüber, welcher dem nordfranzösischen Naturel überhaupt eigen war, daher auch die Satire ein hervortretender Zug des französischen Geistes wurde, dem die Neigung zu doctrinärer Rhetorik und zur Allegorie zur Seite ging.

Wenn es daher gewiß erst die Kreuzzüge waren, welche, wie sie ja auch erst die Ritterorden in's Leben riefen, dem Ritterthum seinen höchsten Aufschwung, seine letzte Ausbildung gaben, und die Kirche, indem sie dasselbe hierdurch ihren Zwecken in der umfassendsten Weise dienstbar machte, auch selbst neue Kraft, neuen Glanz, neues Ansehen durch sie gewann; so ist doch nicht minder gewiß, daß dieses von der Kirche großgezogene Ritterthum, daß diese mit so hohen Erwartungen unternommenen Kreuzzüge ihr und ihm zuletzt selbst wieder feindlich und verderblich wurden.

Denn nicht nur, daß sich in ihnen das Ritterthum allmählich erschöpfte, es erwachte unter ihrem Einflusse auch in ihm eine Opposition gegen Kirche und Staat, welche nicht wenig zur Ver-

änderung des mittelalterlichen Geistes beitrug. Machte sich doch selbst in dem provençalischen Ritterthume neben der Ueberschwänglichkeit, in die es gerathen war, und oft in denselben Persönlichkeiten ein Hang zur Satire, ein Trieb zur Zurechtweisung geltend, der zwar lange unbeachtet blieb oder doch ungefährlich erschien, im entscheidenden Momente aber gleichwohl vom Worte zur That überspringen konnte. So geschah es denn auch, daß die Ritterschaft der Provence für die Lehre der Waldenser eintrat und nun die Kirche gegen sie selbst einen Kreuzzug eröffnete, der an bluttriefender Grausamkeit keinem der anderen nachstand, sowie daß die nordfranzösischen Trouvères sich nicht scheuten, die Gebrechen und Uebergriffe der Kirche mit beißender Satire zu geißeln. „Ursprünglich", sagt daher Klein mit Recht von dem Ritterthum, „ursprünglich ein Institut, das die Geistlichkeit zu ihrer Sicherheit und zum Schutze der bedrohten gesellschaftlichen Ordnung, und zwar aus der sie gefährdenden kriegerischen turbulenten Feudalkaste selbst, geschaffen, kehrte sich dasselbe bald gegen seine eigenen Stifter mit der humanistisch-socialen Tendenz, die gesellschaftliche Ordnung vor den Uebergriffen der geistlichen Gewalt zu schützen*).

Auch erweiterten nicht nur die Kreuzzüge, wie ich schon in der Einleitung andeutete, den Gesichtskreis der abendländischen Welt, sie eröffneten auch dem Handel ganz neue Wege und Ziele und entfesselten hierdurch den Unternehmungsgeist, wie dieser wieder Industrie und Gewerbe zu ungeahnter Blüthe und mit dem Sinken und der Verarmung des Ritterthums Wohlstand und Macht an das bisher unterdrückte Bürgerthum brachte und das Selbstbewußtsein, das Gefühl der Selbständigkeit desselben auf's höchste erregte.

All diese Erscheinungen, ihre Entwicklung und ihre Wandlungen haben für die mittelalterliche Dichtung um so weniger gleichgültig bleiben können, als sich neben der kirchlichen eine ihr zwar vielfach verknüpfte und von ihr beeinflußte, sich doch bald wieder von diesem Einfluß befreiende und immer selbständiger werdende ritterliche Dichtung entwickelt hatte. Sie sind aber auch von Wichtigkeit für die weitere Entwicklung des mittelalterlichen Dramas geworden, weil aus dieser zwar überwiegend lyrisch-epischen Ritterdichtung

*) a. a. O. Bd. IV, S. 48.

schließlich doch auch dramatische Formen hervorgingen, welche auf das kirchliche Drama hinüberwirkten, wie dieses von ihr selbst noch ergriffen wurde und hierdurch eine mehr und mehr weltliche, eine mehr und mehr von künstlerischen Absichten bestimmte Richtung erhielt.

Allein diese weltliche Dichtung, diese weltlichen dramatischen Formen sind nicht ohne Antheil der Volkspoesie entstanden und es wird nöthig sein, zugleich einen Blick mit auf diese zu werfen, wie sehr sich dieselbe auch ins Dunkel der Zeiten verloren hat.

Entwicklung der Ritterdichtung, ihr Verhältniß zur volksthümlichen und ihr allmähliches Herabgleiten zu ihr mit Bezug auf das Drama.

Verhältniß der Volkspoesie zur Kunstpoesie. — Mangel an Individualität, ein charakteristisches Merkmal der Troubadourdichtung. — Die Volkspoesie im Mittelalter; Zusammenhang mit dem römischen Alterthume. — Verschmelzung der Joculatoren mit den germanischen Sängern und Spielleuten. — Rechts- und Schutzgemeinschaften der fahrenden Leute; confrèries des ménéstriers; Jonglerie. — Verhältniß der Troubadours und Jongleurs. — Provençalische Ritterdichtung. — Früherer und späterer Charakter derselben. — Minnedichtung; überstiegene Begriffe von Liebe und Ehre. — Formen der provençalischen Dichtung; Vers, Canzone, Sirventes, Tenzone ꝛc. — Liebeshöfe. — Provençalische Dramen. — Einwirkung der provençalischen Dichtung auf die nordfranzösische. — Nordfranzösische Dichtung. — Skalden und Ménéstriers. — Unterschied zwischen den Ménéstriers und Jongleurs. — Die Trouvères. — Epische Dichtungsformen: Laïs, Chansons de geste, fabliaux. — Charakter der nordfranzösischen Dichtung. — Die lehrhaft-rhetorischen und die witzig-satyrischen Formen derselben. — Lyrische Formen. — Allegorie. — Die Allegorie im Drama. — Einfluß der Trouvères auf das Drama. — Weltlich-realistischer Charakter des Dramas. — Jeux sous l'ormel; Puy's. — Die Spiele Adam de la Hale's.

Die Volkspoesie verklingt mit ihrem eigenen Tone. Sobald es versucht wird, sie in der Schriftsprache festzuhalten, hat sie zu sein schon fast aufgehört. Es lassen sich für ihre Gegenwart in dunkleren Zeiten keine Beweise beibringen. Daher sie auch in den dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters fast ganz erstorben erscheint. Gleichwohl war sie nie ausgestorben.

So lange das menschliche Herz noch bangt und hofft, so lange Tapferkeit und Ruhm es bewegen, verhängnißvolle Ereignisse erschüttern, hohe Thaten dasselbe erheben, opfermüthige rühren, so lange wird es, wenn hierzu nur einmal schon die Mittel erkannt und erlangt worden waren, auch immer Gemüther geben, die sich getrieben fühlen, diese Empfindungen zum Ausdruck zu bringen und die Gegenstände, die sie erweckten, im Gedächtnisse der Menschen lebendig zu erhalten.

Wohl aber mußte diese Volksdichtung eines tieferen individuell-subjectiven Momentes noch um so mehr entbehren, je mehr das individuelle Leben, wie es im Mittelalter, besonders in den niederen Kreisen der Fall, unterbunden und unterdrückt, je weniger daher auch die Sprache, besonders nach der Seite des Empfindungsausdrucks, entwickelt war.

Die ältesten der uns erhaltenen Lieder der Troubadours, welche durch die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks der Volksdichtung, auf die sie ohne Zweifel zurückweisen, doch noch so nahe stehen, sind schon von demselben allgemeinen Charakter, den Diez fast für die ganze Troubadourdichtung als charakteristisches Merkmal bezeichnet, indem er sagt: „Man könnte sich diese ganze Literatur als das Werk eines Dichters denken, nur in verschiedenen Stimmungen hervorgebracht — — es sind überall dieselben poetischen Gesichtspunkte, unter denen der Dichter seinen Gegenstand betrachtete; und nur wer von dem allgemeinen Standpunkte aus die Sache in das geistreichste Licht zu setzen versteht, dem gebührt der Name eines besseren poetischen Talentes" *).

Die Kirche hatte der Menschheit nicht nur eine gemeinsame Sprache, ein Allen gemeinsames religiöses Glauben, Empfinden und Gewissen zu geben gesucht, sie hatte diese Allgemeinheit auch auf alle übrigen Empfindungen, auf alles Denken und Urtheilen zu übertragen gestrebt. Sie hatte die Menschen gewöhnt, das Besondere auf allgemeine Begriffe zurückzuführen, diesen Begriffen die höhere Bedeutung vor aller Wirklichkeit zuzuerkennen; und diese Art der Betrachtung und Beurtheilung, der Auffassung und des Denkens war so in Fleisch und Blut übergegangen, daß es, wenngleich

*) Die Poesie der Troubadours. S. 122 und 123.

ursprünglich nur ein Werk der Reflexion, doch nun ohne alle weitere Reflexion ausgeübt werden konnte.

Doch war bei der ganzen Stimmung der Zeit diese Verallgemeinerung der poetischen Lebensanschauung und Empfindung der Verbreitung und Wirkung der mittelalterlichen Dichtung nur günstig. Dies läßt sich an dem berauschenden Eindruck, der verzückten Aufnahme, der weiten Ausbreitung ermessen, welche der provençalischen Troubadourdichtung zu Theil ward. So wie es auch wieder der längeren Entwicklung der Volksdichtung nur förderlich wurde, daß die Volkssprachen des Mittelalters sich verhältnißmäßig spät zu eigentlichen Literatursprachen ausbildeten. Denn immer wird die Volksdichtung in dem Maße zurücktreten, in welchem sich die Volkssprachen zu Literatursprachen erheben und aus diesen nun eine Kunstdichtung hervortritt.

Auch volksthümlich-dramatische Formen sind während des Mittelalters wohl nie völlig ausgestorben, wenn sie auch mehr und mehr zusammengeschwunden und herabgesunken sein mögen. Man wird zunächst zu berücksichtigen haben, daß in die Narrensfeste, in die Vigilien der Weihnachts- und Osterfeste, in die Lustbarkeiten, welche den großen Fasten vorausgingen und nachfolgten, sowohl ältere dramatische Scherze und Schwänke mit eingingen, als auch neue sich herausbildeten. Die Mai- und die Erntefeste, die Feier der Kirchweih boten dann weitere Gelegenheit dafür dar. Später traten, wie wir gefunden, auch noch das Eselsfest, der Abschied des Halleluja zu ihnen hinzu. Die Verbote und Beschlüsse der Concile deuten wiederholt auf den Mißbrauch hin, der mit diesen Spielen getrieben wurde, die theils den Charakter übermüthigster cynischer Ausgelassenheit, theils den von Spottspielen haben mochten. Die bei dem Carneval in Rom noch heute stattfindenden Carri, Spottspiele, die auf einem Wagen abgehalten werden, der sich von Ort zu Ort durch die Straßen bewegt, reichen gewiß zurück bis ins Alterthum. Einen solchen Zusammenhang behauptet Riccaboni auch von einigen der Masken des italienischen Stegreifspiels, vom Arlechino, welcher vom römischen Mimus in centucolo, vom Pulcinella, der vom oskischen Maccus abstammen soll.

Joculatoren mit Wanderbühnen sind, wie wir fanden, bis ins 9. Jahrhundert bezeugt. Sie waren auch über die anderen Länder

verbreitet, besonders über diejenigen, die früher in römischem Besitz waren. Die Kirche bahnte ihnen selber zu den germanischen Völkern den Weg, indem sie bei diesen die lateinische Sprache einführte. Sie suchten daher, wie es scheint, mit Vorliebe die Klösterhöfe auf, da die Bischöfe und Aebte ihre Geistlichen wiederholt vor ihnen warnen *). Allmählich schmolzen sie aber wohl mit den Sängern und Spielleuten der germanischen Völker zusammen. Schon im 5. Jahrhundert waren die Barden der Gallier im Ansehen gesunken. Später verschwindet ihr Name. Vielleicht daß er in dem der Joculatoren und Histrionen mit aufging. Sie würden dann aber auch den Fluch der Ehrlosigkeit zu theilen gehabt haben, welcher nach verschiedenen Zeugnissen auf diesen lastete. Man wird aus der Verachtung, in welcher sie standen, jedoch nicht immer auf den Grad ihrer Geschicklichkeit schließen dürfen, noch auf den Grad des Beifalls, dessen sich diese erfreute. Wurden doch auch schon im römischen Reiche die Mimen- und Pantomimenspieler zur selben Zeit für ehrlos erklärt, da eine der berüchtigtsten Mimentänzerinnen, Theodora, als Kaiserin auf dem Thron saß und die Vornehmen diesen Spielen mit Leidenschaft anhingen. Wir hören zwar, daß Heinrich III. die Joculatoren, welche zu Tausenden zu seinem Hochzeitsfest herbeigeströmt waren, ohne Lohn hinwegweisen ließ. Allein diese Nachricht beweist zugleich, daß die Zahl dieser Spieler ins Unglaubliche gestiegen sein mußte, was schon allein für die Wirkung spricht, welche wenigstens die besseren von ihnen erzielten. Und wie auch hätten sie solche Wirkung nicht ausüben sollen, da sie überall, wo sie hinkamen, Unterhaltung und Kurzweil und eine festliche Stimmung verbreiteten? Auch haben wir bestimmte Nachrichten, daß Karl der Große um die Hebung des Gesanges eifrig bemüht war, daß im 9. und 10. Jahrhundert die Musik in den Klosterschulen sorgsam gepflegt wurde. Hierin berühmt waren besonders die zu Reichenau und St. Gallen. Dort blühte Hermann Contractus († 1054), hier Notker Labeo († 1022).

Magnin **) hat die Meinung ausgesprochen, daß die Jonglerie im Mittelalter zwei verschiedene Zweige getrieben. Einen heimischen,

*) So um die Mitte des 9. Jahrhunderts der Erzbischof Hinkmar von Rheims.

**) Journal des Savants. 1846. p. 545.

der Aristokratie dienenden, der aus den Barden und Skalden hervorging, und einen fremden volksthümlichen, der seinen Ursprung in den Atellanen und Mimen der Römer hatte. Indessen mögen diese beiden Zweige, deren Existenz an sich wohl kaum zu bezweifeln ist, sich wohl in gegenseitiger Wechselwirkung ausgebildet haben und vielfach in einander übergegangen sein.

Jedenfalls aber brachte es theils die Rechtlosigkeit dieser fahrenden Leute, theils ein allgemeiner Zug des Mittelalters mit sich, daß sich dieselben zu gewissen Rechts- und Schutzgemeinschaften zusammenschlossen, wenn sie nicht vorzogen, sich einzeln in den Dienst oder Schutz eines Herrn zu begeben. Diese Gemeinschaften bildeten sich unter dem Namen der confrèries des ménétriers besonders in Frankreich und Flandern aus und gingen von hier aus auf Deutschland*), vielleicht auch auf England, über. Sie stellten sich dort unter den Schutz des heiligen Julian, theilten sich in Meister und Lehrlinge, Herren und Diener, hatten ihre Zunftgesetze und Zunftstrafen, ihren eigenen Gerichtstag und ihren Roi oder Spielgraven. Andere Vereinigungen folgten ihrem Beispiel, deren Vögte und Geigenkönige die Händel derselben auf dem Pfeifertag schlichteten. Wie weit diese Vereinigungen zurückreichen, wissen wir nicht. Bestimmtere Nachrichten liegen von ihnen bis jetzt erst aus dem Jahre 1320 vor, aus welchem Ordonnanzen der Stadt Paris vorhanden sind, die sich auf sie beziehen**). Auch wurde im 14. Jahrhundert zu Wien ein „Ober-Spiel-Grafenamt" errichtet, unter dessen Gerichtsbarkeit die Musiker, Histrionen ꝛc. von ganz Oestreich gestellt waren und welches bis 1782 bestand.

Viel weiter reichen jedoch die Nachrichten von jenen sich in den Dienst einzelner Herren stellenden Jongleurs oder Jouers, Gesteurs, Minstrels u. s. w. zurück. Besonders scheinen dieselben

*) In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatten sich die Spielleute in den südlichen Theilen des Reichs schon zunftmäßig ausgebildet. Zwischen Hauenstein und Basel hatten sie sich unter einem Pfeiferkönig vereinigt. 1407 fand solch eine Verbindung zu Uznach für die Gegend des oberen Züricherſees statt. Schon im 16. Jahrhundert tritt jedoch der Verfall ein, wozu theils die Lebensweise der fahrenden Leute, theils die Entwicklung der Polyphonie, welche eine stetigere Pflege an festen Orten forderte, beitrug.

**) Magnin, Journal des savants 1846. p. 546.

sehr früh an den Höfen, Fürsten- und Edelsitzen der Provence, der Champagne und Flanderns gastfreie Aufnahme gefunden zu haben. Ein festeres Verhältniß stellte sich aber doch wohl erst mit der Entwicklung der von ihnen mit angeregten ritterlichen Dichtung heraus, wobei dann die Phantasie und Geist mächtig aufregenden Kreuzzüge noch mitwirken mochten. Es entstand jenes Verhältniß zwischen dem das Gedicht erfindenden Herrn und dem es ausführenden oder auch nur mit seinem Spiele begleitenden Spielmanne, welches jedoch in den verschiedenen Ländern verschiedene Formen gewann, von denen besonders der Gegensatz bemerkenswerth ist, der sich hierbei zwischen dem Süden und Norden Frankreichs ausbildete.

Im südlichen Frankreich, wo die Dichtung zu einer Forderung ritterlicher Bildung wurde, war dieses Verhältniß ein ganz festes und inniges. Dem das Lied erfindenden Herrn kam der Name Troubadour (von trovar, finden, erfinden) zu. Es scheint, daß man darunter, wie Klein*) sagt, nur den lyrischen Kunstdichter verstand, gleichviel ob er seine Gedichte selbst vortrug oder nicht, wogegen der Jongleur nicht nur die Lieder seines Herrn auf seinem Instrumente**) begleitete, sondern sie wohl auch selbst, wie die epischen Dichtungen, vortragen durfte, gleichviel ob diese letzteren von ihm selbst erfunden waren oder nicht. Diez***) will jedoch den Unterschied zwischen beiden darauf eingeschränkt wissen, daß der Jongleur derjenige war, der aus der Poesie ein Gewerbe machte, Troubadour dagegen der, welcher sich mit Kunstpoesie beschäftigte, gleichviel weß Standes er war, und ob er nur zu eigener Lust oder um Lohn dichtete. In der That traten später auch Troubadours in den Hofedienst, wie unter diesen wieder Dichter von niederer Herkunft waren, z. B. Giraud von Bordeaux, der Sohn eines Frohnbauers, Bernard von Ventadour, „der zärtlichste aller provençalischen Sänger", der Sohn eines Schloßknechts. Allein diese

*) Geschichte des Dramas, Bd. IV. S. 90.

**) Als Instrumente der prov. Jongleurs werden das Monocord, die Symphonie, die siebzehnsaitige Rote, die Geige, das Psalterion, die Leier, Sackpfeife, Posaune, Hörner, Trompete, Pauken, Trommel, Castagnette, genannt. Guiraut von Calenson macht es dem Jongleur zur Pflicht, mindestens 9 Instrumente spielen zu können.

***) Die Poesie der Troubadours, S. 31 u. f.

Unterscheidung drückt keinen vollen Gegensatz aus. Vielmehr konnte nach ihr eine und dieselbe Person zugleich Troubadour und Jongleur sein, Troubadour, insofern sie kunstmäßig dichtete und sang, Jongleur, indem sie es für Lohn oder gewerbsmäßig that. Wenn Diez sich auf einen Ausspruch Sordels beruft, indem dieser von einem anderen Sänger sagt: „Er hat großes Unrecht, mich Jongleur zu nennen, denn er folgt Anderen, aber Andere schließen sich an mich, ich gebe ohne zu nehmen, er aber nimmt ohne zu geben," so drückt dieser Ausspruch doch eine andere Unterscheidung und einen entschiedeneren Gegensatz aus. Es wird zur Erklärung dieser schwankenden Bestimmungen hinreichen, sich zu erinnern, daß man im Mittelalter die unterscheidenden Bezeichnungen nicht immer richtig anwendete, sondern vielfach mit einander verwechselte und hier die Bezeichnung wohl auch selbst ihre ursprüngliche Bedeutung verlor, weil der ritterliche Herr später nicht selten dem Jongleur seine Kunst überließ oder auch seinerseits die Künste des Jongleurs übernahm, was besonders in der Zeit des sinkenden, in Verarmung gerathenden Ritterthums stattfinden mochte*). Für diese Verhältnisse ist eine Bittschrift bezeichnend, welche der Troubadour Guiraut Riquier (1275) an den König Alfonso von Castilien gerichtet hat und, obwohl bereits wiederholt mitgetheilt, hier ihrer Wichtigkeit wegen (nach Diez) nochmalige Aufnahme finden mag:

„Da jeder Stand seinen Namen hat — heißt es darin — so wäre es nicht minder schicklich, auch die Jongleurs durch besondere Namen zu unterscheiden. Es ziemt sich nicht, daß die besseren unter ihnen die Ehre eines Namens entbehren, auf welchen sie durch die That Anspruch machen können. Es heißt sie mißhandeln, wenn man sie mit Menschen ohne Kenntnisse verwechselt, die ein Instrument spielen und ihr Brot auf den Straßen betteln, um des Erwerbs willen die Schenke besuchen und in keiner guten Gesellschaft sich zeigen dürfen oder mit jenen, die sich überschlagen, Affen tanzen lassen und nichts von guten Sitten wissen. Denn wahrhaftig, von weisen und unterrichteten Männern wurde die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Diese hießen von Anfang Jongleurs und noch heut zu Tage halten deren die Großen des Landes. Hierauf kamen Troubadours, um hohe Thaten zu singen und

*) So sagt Peire von Auvergne tadelnd von Gausmar: „er sei Ritter und mache den Jongleur", und Cavaire macht dem Troubadour Bertran Falco den Vorwurf: „ein Ritter, der sich von einem Jongleur kleiden läßt (es war Sitte, dem Jongleur durch ein Kleid zu lohnen), der entkleidet sich seiner Ritterwürde. Euch hat ein Jongleur des Markgrafen von Este gekleidet" (Diez, a. a. O. S. 59 u. 84).

um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern. Denn wer sie auch nicht verrichtet, der weiß sie doch zu würdigen und darum kann ich, geschehe was da wolle, nicht umhin, sie zu besingen. Also begann nach meinem Urtheile die Jonglerie, und jeder lebte vergnügt unter den Edlen."

„Allein in unseren Tagen, und schon seit langer Zeit haben sich Menschen ohne Verstand und Wissenschaft erhoben, die sich unberufen und der Geschichte zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst, Musik u. dergl. befassen und noch dazu eifersüchtig sind und schimpfen, wenn sie fähige Leute von den Mächtigen geehrt sehen. Wahrlich, dahin hätte es nicht kommen sollen! Ich sehe, daß man ihnen mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet, als die Verständigen. Da nun der Name Jonglerie durch jenes ehrlose Volk herabgewürdigt ist, so thut es mir leid, daß die geschickten Troubadours der vergangenen Zeiten sich nicht darüber beschwert haben, und so fühle ich mich genöthigt, dies an ihrer Statt zu thun" ꝛc.

„Ich bitte euch daher, edler König, richtet es so ein, daß das Wissen nach Gebühr geehrt werde, besonders an Denen, die es gut anzuwenden verstehen. Möge es euch gefallen, einen gegründeten Namen für sie zu wählen: denn manche Troubadours beschäftigen sich mit einer Poesie, welcher keine Ehre gebührt, da sie ohne Gehalt ist; theils wenden sie ihre Kunst zu Schmähungen an, theils dichten sie schlechtweg Strophen, Sirventes und Tanzlieder, womit sie Ehre einzulegen meinen. Denkt nicht, glorreicher König, daß ich für diese mich bemühe. Ich meine keine anderen als die geschickten und verständigen, welche gehaltvolle Verse und Canzonen dichten und reine und schöne Lehren geben; nur in Bezug auf diese, welche Kenntnisse besitzen und ihre trefflichen Gedichte mit Zeugnissen versehen*), bitte ich, mächtiger König, um das, worum ich gebeten."

Man hat bei diesem Bittschreiben zu berücksichtigen, daß Guiraut Riquier zu einer Zeit lebte, in welcher die provençalische Dichtung bereits akademisch geworden war und von Satzungen abhing, welche auf abgezogenen Begriffen beruhten. Sie war schon mehr zu einer Wissenschaft geworden, wie sie sich ja nun selbst „die fröhliche Wissenschaft" (gai saber) nannte, die ihre hohe Schule in dem Consistoire, der späteren Akademie, von Toulouse**) hatte. Auch fing man jetzt

*) Die späteren Troubadours pflegten sich für ihre Gedichte auf Aussprüche der früheren Dichter und Schriftsteller als Zeugnisse zu berufen.

**) Die poetischen Wettkämpfe (jeux floraux in Bezug auf die Jahreszeit und die Preise genannt) des Consistoire von Toulouse wurden 1323 gegründet. Sie fanden am 1. Mai jedes Jahres statt. Sieben Gelehrte bildeten das Preisgericht. Der erste Preis bestand in einem goldenen Veilchen. Arnaud Vidal de Castelnaudery war der erste Gekrönte. — Ludwig XIV. erhob das Consistoire zur Akademie. Man setzte vier Preise aus. 1790 wurde sie aufgehoben, 1806 aber wieder hergestellt. Seit dieser Zeit finden ihre Feste am 3. Mai jedes Jahres mit großer Feierlichkeit statt.

an, ein feines, gefälliges Benehmen an dem Troubadour fast noch mehr, als dichterisches Talent zu schätzen. Die Cortesia und Mesura (Courtoisie und Maß oder was wir heute elegante Tournüre und gesellschaftlichen Anstand nennen würden) waren unerläßliche Forderungen an denselben. Er sollte sich als die Blüthe des gesellschaftlichen Umgangs darstellen, dessen leuchtender Mittelpunkt die Frauen waren. Die provençalische Dichtung war zu einer Sache schulmäßiger Gelehrsamkeit und einer Uebung der Galanterie geworden, wie die Liebe zu einer Sache der Theorie, der es mehr auf die Methode als auf den Gegenstand ankam, der oft nur in der Einbildung lebte. Guiraut von Riquier läßt sich in Folge hiervon ein ähnliches Zusammenwerfen besserer und schlechterer Elemente zu Schulden kommen, wie dasjenige ist, gegen welches er eifert. Er tritt ganz einseitig für die höfisch-akademischen Dichter nicht blos gegen die Bänkelsänger und gegen den Mißbrauch der Dichtung, sondern auch gegen die volksthümlichen, ja gegen alle diejenigen Dichter auf, die nicht zur gelehrten Zunft gehörten, sondern zu ihr in einem bestimmten Gegensatz, vielleicht selbst in einem berechtigten, standen.

Der weise König, aus dessen den Sietes partidas eingefügter Verordnung man zugleich im Allgemeinen erfährt, wie diese Verhältnisse sich in Spanien ausgebildet hatten, faßt daher folgende Entschließung:

„Wer es versteht, findet, daß die Instrumente auf lateinisch instrumenta heißen; daher kommt der Name Instrumenteur, und das sind eigentlich die römischen histriones; die Troubadours heißen dagegen auf lateinisch inventores; aber alle die Springer und Seiltänzer joculatores, und daher stammt der ungebührliche Name Jongleur, den alle diejenigen führen, welche die Höfe besuchen und die Welt durchwandern, ohne daß man sie weiter unterscheidet. Dies ist, die Wahrheit zu sagen, ein Mißbrauch. Andere Namen gibt es offenbar im Romanischen nicht, und so heißen alle, selbst die Seiltänzer- und Possenspieler, Jongleur, ein Gebrauch, der zu tief eingerissen ist, um ihn leicht abschaffen zu können. In Spanien ist die Sache besser eingerichtet und wir wollen daran nichts geändert wissen; hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Musiker heißen Joglars, die Possenspieler Remendadors, die Troubadours an allen Höfen Segriers, diejenigen Menschen aber, die fern von gutem Benehmen ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, die nennt man ihrer Schlechtigkeit wegen Cazuros (Possenreißer). So ist der Brauch in Spanien und leicht kann man am Namen die Künste erkennen. Allein in der Provence heißen sie alle unterschiedlos Jongleurs, und das scheint uns ein großer Fehler jener Sprache, in welcher doch gut erfundene Gedichte mit dem meisten Beifall aufgenommen werden."

„Wir rathen und erklären daher von Rechts wegen, daß alle Diejenigen, mögen sie nun Kenntnisse haben oder keine, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, sowie Diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente spielen oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, daß alle diese unter dem Namen Jongleurs nicht begriffen werden sollen; eben so wenig diejenigen, die, den Höfen nachgehend, ohne Scham jede Erniedrigung sich gefallen lassen und gefällige edle Beschäftigungen verschmähen. Man nenne sie Bouffons, wie dies in der Lombardei der Fall ist."

„Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Edlen zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, dürfen allein den Namen Jongleur führen. Sie müssen an den Höfen erscheinen und belohnt werden, da sie Lust und Zeitvertreib mitbringen."

„Diejenigen, welche die Geschicklichkeit besitzen, Verse und Liedweisen zu erfinden, von diesen zeigt die Vernunft, wie man sie nennen muß. Denn wer Tanzlieder, Cobla's und Balladen, Alba's nnd Sirventes meisterhaft zu dichten versteht, dem gebührt der Name Troubadour nnd von Rechtswegen größere Ehre, als dem Jongleur, der durch die Werke des ersteren besteht."

„Eben so müssen die vorzüglichsten Troubadours, wenn man auf das Recht sehen will, eine besondere Ehre genießen. Denn wer Canzonen und Verse mit Zeugnissen, und angenehme Erzählungen mit schönen Lehren zu schmücken versteht, worin er weltlich und geistlich kundgibt, wie der Mensch das Gute vom Bösen unterscheiden könne, dem muß man Ehre auf der Welt bezeigen, mehr als jedem anderen Troubadour, wenn sein Benehmen mit seinen Kenntnissen im Einklang steht. Denn er zeigt uns vermittelst seiner schönen Weisheit den Weg der Ehre, der Güte und der Pflicht, indem er das Dunkle lieblich aufklärt; und wer ihm Glauben schenkte, der würde spät zu Schaden kommen. Diejenigen also, welche die Meisterschaft des erhabenen Dichtens besitzen und diese mit gutem Benehmen verbinden, sind die vollkommensten Troubadours, und wir sehen kein Hinderniß, warum ihnen dem Namen und der That nach nicht Ehre widerfahren sollte. Wir erklären daher, daß die vorzüglichsten Troubadours, die in Versen, Canzonen und anderen oben genannten Gedichten uns lehren, wie edle Höfe und hohe Thaten beschaffen sein müssen, den Namen Doctoren der Poesie verdienen, denn sie belehren Jeden, der sie versteht. Wer selbst Lebensart besitzt, wird sie forthin so nennen; auch glauben wir dies von Allen, die Kenntnisse haben, und sollte es ihnen auch nur in Betracht der Sprache gefallen, die am meisten zur Dichtkunst geeignet ist. Und so sind Alle, die man dort zu Lande Jongleurs nennt, abgetheilt und durch besondere Namen unterschieden."

Ganz scheint der weise König die Wünsche Guiraut Riquiers also doch nicht erfüllt zu haben, dessen Beschwerden hauptsächlich gegen diejenigen gerichtet waren, „die sich unberufen und den Geschickten zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst und Musik befassen", „denen man mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet als die Verständigen" und „die ihre Kunst zu Schmähungen anwenden" oder „schlechtweg

Strophen, Sirventen und Tanzlieder dichten". Ich finde, daß der König all dies so gut wie nicht berührte, sondern seine Entscheidung etwas anders begründet hat.

Die provençalische Ritterdichtung ist unmittelbar für die Geschichte des Dramas von nur geringer Bedeutung. Sie ist aber hier in Betracht zu ziehen, weil sie auf die Ritterdichtung anderer Länder und hierdurch auf die Dichtung überhaupt einen bald bedeutenderen, bald geringeren Einfluß ausgeübt hat. Diese Dichtung ist von einem überwiegend lyrischen Charakter und ihre Lyrik hauptsächlich Minnedichtung gewesen. Obwohl, soweit wir sie kennen, schon Kunstdichtung, schlagen ihre frühesten Erzeugnisse doch einfache Töne und frische Naturlaute an. Ihre Bedeutung liegt hauptsächlich darin, daß mit ihr ein subjectives Element in die Dichtung eintrat. Allmählich ward sie jedoch künstlicher, nach Begriffen geregelter und höfischer conventionell, um zuletzt fast ganz akademisch zu werden. Einflüsse des scholastischen Geistes sind nicht zu verkennen, auch arabischer Einfluß, wenngleich im Einzelnen nicht nachweisbar, dürfte im Ganzen nicht völlig zu verneinen sein. — Immer aber hat es daneben einzelne Dichter gegeben, welche für Einfachheit und Natürlichkeit eintraten und ihre höchste Ehre darein zu setzen vorgaben, Allen verständlich zu sein. Flossen der Dichtung doch, wie wir gesehen, in den Jongleurs immer wieder frische volksthümliche Elemente zu. Allein der natürliche Ton schien immer schwerer gefunden werden zu können. „Kaum weiß ich," sagt Giraut von Borneil, „wie ich ein Lied von leichter Art beginnen soll und wohl habe ich seit gestern nachgedacht, wie ich es Jedem verständlich machen und bequem zum Gesang einrichten kann; denn ich dichte es zu reiner Lust. Leicht könnte ich es räthselhafter machen, allein ein Gesang, an dem nicht Alle theilnehmen, scheint mir nicht vollkommen" *). So wie ein anderes Mal: „Meine Lieder dünken mir nur schön, wenn sie die Mädchen am Brunnen singen."

Die provençalische Ritterdichtung, ursprünglich aus innerstem Bedürfnisse hervorgegangen, fand ihre Antriebe nur zu bald in dem Verlangen nach Ruhm, nach Liebesglück und nach Lohn. Sie wurde

*) Diez a. a. O. S. 72.

reflectiv und absichtsvoll, die Liebe zu einem Cultus, aber zu einem Cultus der Phantasie und des Gedankens. „Derjenige," singt ein Troubadour, „versteht von der Liebe wahrlich nichts, der den vollen Besitz seiner Dame begehrt. Das ist keine Liebe mehr, die auf die Wirklichkeit ihr Absehen stellt, die aufhört ein Cultus des inneren Gefühls und des Gedankens zu sein" *). In dieser vergeistigenden Auffassung wurde aber die Liebe auch noch in eine wunderliche Verbindung mit dem Begriffe der Ehre gebracht und das Verhältniß des Liebenden zu der Geliebten in spitzfindiger Weise geregelt. Das Geheimniß der Liebe zu wahren galt als das höchste Gebot der Ehre und doch schenkte die Dame dem Sänger oft nur darum ihre Gunst, um von ihm in einer noch erkennbaren Weise im Liede verherrlicht zu werden. Auch war, wie die Gesetze der Liebeshöfe uns zeigen werden, dieser vergeistigende poetische Cultus der Liebe nicht selten der Deckmantel einer recht greifbar realen.

Die hauptsächlichsten Formen der provençalisch-lyrischen Dichtung waren außer dem Vers (der einfachsten, volksthümlichsten) die Canzone (cansos), die ausschließlich der Liebe und Gottesverehrung geweiht war und sich sonst wohl nur durch eine kunstvollere und erweiterte Form von dem Vers unterschied. Zu ihr im vollsten Gegensatze stand der Sirventes, das Lob- oder Rügegedicht, welches die Liebe ganz von sich ausschloß. Es ist ein Gedicht, das im Dienst des Herrn verfaßt ist, daher es ursprünglich wohl nur den Jongleurs oder solchen Troubadours gebührte, welche Hofdichter waren. Doch scheint der Herr auch nicht selten ein freierwählter und das Bedienen in zweideutigem Sinne genommen zu sein. Im Gegensatz zu dem oft so spiritualistischen, transcendentalen Charakter des Minneliedes ist es fast immer ganz unmittelbar auf das Leben und bestimmte Verhältnisse des Lebens gerichtet. Als Rügelied zeigt es nicht selten den Dichter von seiner besten Seite, ritterlich in dem alten Sinne, unerschrocken für Recht und Wahrheit gegen List und Gewalt auftretend, die Entsittlichung der Zeit rücksichtslos brandmarkend, wobei auch der Geistlichkeit nicht geschont wurde.

---

*) Klein a. a. O. Bd. IV. S. 57.

„Nicht wehren soll mir Furcht noch Scheu
Ein Dienstgedicht zu singen frei
Zu Dienst der Herrn der Clerisey"

singt Guillem de Figureiras und

„Ganz dem Dienst des Herrn ergeben,
Der Erlösung uns erwarb,
Schmerzvoll an dem Kreuze starb,
Sing ich Wahrheit ohne Beben"

leitet ein Anderer, Guillem Anclis, sein Rügelied gegen die Geistlichkeit ein.

Das Klagelied (planch) erklärt sich durch seinen Namen. Die für die vorliegende Darstellung wichtigste Form ist aber die Tenzone, das Streitlied, auch joix partitz genannt. Es ist von dialogischer Form. In der ersten Strophe legt nämlich der Dichter einem Anderen zwei sich widersprechende Sätze vor, ihm überlassend, welchen von beiden er vertheidigen will. Das letztere geschieht in der zweiten Strophe, worauf sich der erste Dichter in der dritten bemüht, die Unklugheit dieser Wahl darzuthun. Der Streit dehnt sich gewöhnlich über noch einige Strophen aus, bis beide Dichter übereinkommen, sich einem Schiedsrichter zu unterwerfen. — Das Streitgedicht hat selbst wieder zu einem schon fast ein Jahrhundert dauernden Streite Veranlassung gegeben, der zwischen den Schriftstellern Frankreichs darüber geführt wird, ob der Preis der Erfindung desselben dem Süden oder Norden Frankreichs gebührt, worauf ich indeß nicht eingehen kann. Die in den Tenzonen behandelten Streitfragen gaben vielleicht die erste Anregung zur Gründung der späteren Liebeshöfe. Dies wird sich aus der Art der darin verhandelten Sätze erkennen lassen, daher ich einige von ihnen hier darbiete: „Ein Liebender liebte zwei Frauen, die eine hatte ihm ihr Herz erst nach langem Sträuben geschenkt, die andere ihn dagegen nicht lange seufzen lassen — welcher von beiden war er größeren Dank schuldig?" — „Ein Liebender wird bei jedem Anlaß von heftiger Eifersucht erfüllt, ein anderer baut so fest auf die Treue der Geliebten, daß er darüber nicht einmal gewahr wird, wie triftigen Grund sie ihm zur Eifersucht gibt — welcher von beiden gibt hierdurch wahrere Beweise der Liebe?" *) —

*) Parfait, Histoire du théâtre français etc. Paris 1745. T. I. p. 5 u. f.

„Muß eine Frau für ihren Geliebten eben so viel thun, als er für sie?" — „Soll ein Liebender, der glücklich ist, vorziehen, der Geliebte oder Gatte seiner Dame zu sein?"*) — Von den übrigen

*) Diez a. a. O. S. 192. 193. Damen, zum Schiedsgericht über diese und ähnliche Fragen erwählt, können leicht auf den Gedanken gekommen sein, ein Gericht einzusetzen, welches nicht blos über diese vielleicht nur fingirten, sondern über wirkliche ähnliche Fälle entschied, freilich nur um eine moralische Wirkung damit auszuüben, die sich höchstens bis zum gesellschaftlichen Ausschluß des Verurtheilten ausdehnen konnte, weil es im Uebrigen ja ganz davon abhing, ob dieser sich dem Ausspruche unterwarf oder nicht. Man hat diese Gerichtshöfe vielfach in Zweifel gezogen, namentlich ist dies von deutschen Gelehrten geschehen. Hauptsächlich nur aus dem Grunde, weil die Quelle, welcher die Nachrichten darüber entsprangen — Jean Nostradamus, der erste Geschichtsschreiber der Troubadours und Bruder des bekannten Astrologen — für eine zu unsichere gehalten ward. Neuerlich haben sich Raynouard, Fauriel und der Geschichtsschreiber Henri Martin (histoire de France au règne de Louis le gros) für die Existenz dieser Gerichtshöfe ausgesprochen und sich dafür auf die Schrift eines Zeitgenossen derselben, des königlichen Caplans Maître André (de arte amandi et reprobatione amoris) berufen, in welcher sich auch ein Schiedsspruch der Ermangarde de Narbonne erhalten hat. 1876 aber hat Antony Meray dem Gegenstande ein ganzes Buch (La vie au temps des cours d'Amour) gewidmet, welches nicht nur ungleich mehr Licht über denselben verbreitet und den erhalten gebliebenen Liebescodex jener Gerichtshöfe mittheilt, sondern auch die Ansicht vertritt, daß die Frauen, die sie in's Leben riefen und sie bildeten, hauptsächlich die Empfindungen und Rechte des weiblichen Herzens gegen die Willkür, mit der in der Ehe durch ihre Väter im Familieninteresse über sie verfügt ward, zu vertheidigen und einen veredelnden Einfluß auf das Verhältniß der Geschlechter auszuüben gesucht hätten. Das letztere wird auf Grund jenes überlieferten Codex den Franzosen aber eher, als uns Deutschen einleuchten, wie jene ja auch wieder heute ähnliche Wirkungen ähnlichen Verhältnissen gegenüber ihrem Ehebruchs-Drama zusprechen. Gleich das erste Gesetz dieses Code d'amour wird uns an diese Dramen erinnern und eben darum auch Bedenken erregen. Es heißt: „Die Ehe ist kein Hinderniß für die Liebe." Denn nach meinem Dafürhalten verdient es die Auslegung nicht, welche ihm Klein (Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 57) zu Theil werden ließ, indem er sagt: Der Code d'amour erklärt die Liebe unter Eheleuten für nicht gut möglich, denn der Liebesgenuß vermindere die Liebe, und die Leichtigkeit, ihn in der Ehe zu befriedigen, widerspreche der wahren Liebe, die ein reiner Huldigungscultus, ein Seelenverhältniß sei, das der körperliche Besitz aufhebt." Dieser reine Huldigungscultus des Code d'amour ist im Gegentheil auf sehr greifbare Dinge gerichtet und schließt den körperlichen Besitz keineswegs aus. Ich will mich hierfür nur auf einige dieser Gesetze berufen. Art. VI. L'homme n'est admis aux intimités d'amour qu'à l'âge de la pleine puberté. Art. VII. Nul ne doit être privé, sans cause majeure, de la jouissance de son amour. Art. XXVI. L'amour

lyrischen Formen seien noch das Schäferlied (pastoreta oder pastorella), das Tag- und das Abendlied, die Ballade (balade), das Tanzlied, der Rundgesang, die Sextine (sechszeilige Strophen, von denen die zweite die erste in umgekehrter Anordnung wiederholt), der Sermon (sermon), das moralische Gedicht genannt. Die provençalische Pastourelle scheint von der nordfranzösischen angeregt zu sein, obschon sie von einer ganz anderen, und was für die vorliegende Betrachtung von Wichtigkeit ist, immer von dialogischer Form ist. Die nordfranzösische Pastourelle ist volksmäßig. Die provençalische nicht, ihr geht die innere Wärme und charakteristisches Costüm ab*). Auch die provençalische Romanze, obschon erzählend, ist lyrischen Charakters. Von epischen Formen, die bei den Provençalen verhältnißmäßig spärlich vertreten sind, wurden hauptsächlich der Roman, die Novelle und die Legende gepflegt, doch ist hier nordfranzösischer Einfluß nachweislich. Immer bewahrte ihre Dichtung aber sowohl in den Formen, wie in der Behandlung derselben ihre charakteristische Eigenthümlichkeit, und obschon die römischen Dichter den Troubadours theilweise bekannt waren, läßt sich doch nirgends Nachahmung derselben beobachten.

Die dramatische Dichtung war lange nur durch ein einziges und nur theilweise in provençalischer Sprache geschriebenes Mysterium (s. S. 39), das erhalten geblieben, vertreten. Doch führten die Gebrüder Parfait**) mit Beziehung auf Nostradamus (s. a. S. 90) und Duverdier***) noch eine größere Anzahl dramatischer Dichtungen mit Angabe der Autornamen, zum Theil selbst des Inhalts, an, von denen ein satirisches Drama: l'herésie des Pères (l'hérégia dels Peyres) von Anselm Faydit, welches gegen die die Albigenser verurtheilenden Concile gerichtet ist, und fünf gegen die Königin Johanna von Neapel gerichtete satirische Stücke besonders hervorgehoben werden, die Parasol († 1383 an Gift) geschrieben, dem damals

ne doit rien refuser à l'amour. Sowie das Codicil: Qu'un modeste rougeur accompagnera toujours les voluptés d'amour, soit qu'on les donne, soit qu'on les reçoive.

*) J. Brakelmann, Die Pastourelle der nord- und südfranz. Poesie. Jahrb. für roman. und engl. Lit., Bd. IX. S. 155 u. f.

**) a. a. O. I. p. 12 u. f.

***) Croix du Maine et Duverdier. Bibliothèque française. Lyon 1585.

in Avignon residirenden Papste gewidmet und dafür von diesem das Canonicat zu Fisteron erhalten haben soll*). Von all diesen Stücken ist aber nichts mehr vorhanden und auch die Gebrüder Parfait, obschon sie den Inhalt mittheilen, scheinen sie nicht gesehen zu haben, weshalb neuere Gelehrte, welche den Quellen derselben mißtrauen, bezweifeln, daß diese Stücke überhaupt existirten. Diese Begründung scheint mir indeß kaum zuverlässiger, als die Mittheilungen des Nostradamus irgend sein könnten. Auch werden wir später noch einigen Resten der provençalischen Dramen zu begegnen haben.

Was die Wirkungen der Provençalen auf die Entwicklung der Ritterdichtung anderer Länder betrifft, so mußten schon die Kreuzzüge die provençalischen Ritter, Troubadours und Jongleurs mit der Ritterschaft anderer Länder in Berührung bringen. Aber auch sonst hat es nicht an Gelegenheit zu weiterer Wechselwirkung beider gefehlt. Der Krieg gegen die Albigenser, die Eroberung der Provence durch Frankreich, die Aufforderung, welche die spanischen Könige an die Ritterschaft Frankreichs ergehen ließen, sich am Kampfe gegen die Mauren zu betheiligen, sowie endlich die Heirathen, welche die großen Geschlechter des französischen Südens mit denen des Nordens verbanden, boten hinreichende Gelegenheit zu einem wechselseitigen Einfluß dar, welcher dann durch die nordfranzösischen Dichter wieder auf England hinüber wirken konnte. Gleichwohl behielt der Charakter der süd- und der nordfranzösischen Dichtung seine eigenthümliche Verschiedenheit, die in gewissem Umfange eine gegensätzliche war.

So hat auch das Verhältniß zwischen den ritterlichen Dichtern und den ausführenden Spielleuten sich im nördlichen Frankreich etwas anders als im südlichen ausgebildet. Die mit den eingedrungenen Normannen nach Frankreich gekommenen Skalden hatten unter den veränderten Verhältnissen und Einflüssen bald einen

*) Warton, History of English poetry ist zwar der Ueberzeugung, daß hier unter Tragédies nur tragische Erzählungen gemeint seien. Dem steht jedoch entgegen, das nach Angabe der Gebr. Parfait, das Faidit'sche Drama auf einer der Herrschaften des Grafen Montferrat öffentlich aufgeführt worden ist. Auch Ebert ist Warton's Ansicht. In einem Artikel: Die Quellen des Nostradamus (Jahrb. d. rom. und engl. Literatur) sucht er darzuthun, daß die fünf Tragödien des Parasol, der in Diensten der Königin Johanna stand, nichts als Klagelieder waren.

anderen Namen erhalten. Sie wurden nun ménéstriers (von minister, ministrelus) genannt. Doch waren sie anfangs noch immer wie jene in der Heerfolge der Fürsten und gaben im Felde das Zeichen zur Schlacht, wie dies von dem Menestrier Taillefer berichtet wird, der Wilhelm den Eroberer nach England begleitete. Auch trugen sie während der Tafel der Großen ihre Gedichte vor, was unter Anderem vom Dichter Heliand am Hofe Philipp Augusts erzählt wird; ein Gebrauch, der sich sogar bis zu Carl V. (von Deutschland) erhielt. Menestriers standen ursprünglich immer in dem Dienst eines Großen, wie sie ja ihren Namen hiervon hatten. Aber ihre Zahl vergrößerte sich und damit verloren sie auch an Bedeutung. Nicht wenige wurden hierdurch auf ein Wanderleben verwiesen, welches sie mit den Joculatoren in Berührung bringen mußte. Wie in der Provence wurden sie nun auch hier oft mit diesen verwechselt, gleichwie von letzteren wieder die besseren Elemente in die Menestrandie, d. i. in die Verbindungen übergingen, von denen bereits früher die Rede war (S. 81).

Indessen glaube ich, daß man die Joculatoren meist mit dem Namen von Jongleurs bezeichnete und die unter Carl d. Gr. gegen das Halten von Jongleurs gerichteten Verbote sich nicht auf die Menestriers bezogen. Ich schließe dies aus dem Umstande, daß Philipp August, welcher selber Menestriers in Diensten hatte, die Jongleurs von seinem Hofe und aus seinen Staaten verwies. Es scheint, daß eine gewisse Anzahl von ihnen dabei in eine Ausnahmestellung gerieth, da es ihnen unter gewissen Bedingungen gestattet wurde, in Paris zu bleiben. Auch wurde ihnen eine bestimmte Straße angewiesen, die nach ihnen den Namen der Rue des Jongleurs führte. Jedenfalls reformirten sich diese Leute, unter denen anfangs nur Joculatoren gemeint waren*), schnell, und ein Theil von ihnen ging in die Menestrandie über, wenigstens unterscheidet eine Verordnung des Prevot von Paris vom Jahre 1340 dieselben nun als jongleurs und jongleresses und als menestreurs und menestrelles. Auch der Name der von ihnen bewohnten Straße wurde später in

*) Es ist aus den königl. Ordonnanzen dargethan, daß darunter Leute waren, welche Affen sehen ließen, andere spielten auf Instrumenten oder tanzten wohl auch, was wohl hauptsächlich den Frauen zufiel, denn es gab auch deren mit unter ihnen.

den der Rue St. Julien des ménétriers umgewandelt. Allerdings scheinen diese menestreurs tief unter der früheren Bedeutung des Namens eines ménéstrier gestanden zu haben, nichtsdestoweniger aber doch über den von ihnen hier unterschiedenen Jongleurs. Es geht zugleich aus jener Verordnung hervor, daß beide eine bestimmte Verfassung und Rangordnung hatten, insofern darin von Meistern und Lehrlingen die Rede ist. Auch wurden sie durch dieselbe an gewisse Vorschriften gebunden, die zu erfüllen sie sich durch ihre Namensunterschriften anheischig machten. An der Spitze derselben steht Pariset, menestrel du Roy*). Wenn diese Menestriers damals schon dramatische Darstellungen in den Häusern bei festlichen Gelegenheiten gegeben haben sollten, so würden wir kaum zu bezweifeln haben, daß auch Frauen dabei mitwirkten. Jedenfalls geht aber aus jener Verordnung hervor, daß diese Jongleurs und Menestreurs mit ihren Künsten bei solchen Gelegenheiten in den Häusern aufwarteten.

Ursprünglich vereinigte der ménéstrier oder minstrel in sich das Erfinden des Gedichts mit dem Vortrag. Doch hatte er zur musikalischen Begleitung wohl noch seine instrumenteurs. Der Name Maître, welchen er annahm, bezog sich vielleicht mit auf dieses oder auf das Verhältniß zu Schülern. Die instrumenteurs oder joueurs standen aber nicht in ihrem, sondern im Dienste des ihnen gemeinschaftlichen Herrn. Doch waren die ménéstriers ihnen vorgesetzt. Erst später, mit der ritterlichen Dichtung, kam der Name Trouvère auf, durch welchen anfangs der eigentliche Erfinder vom ménéstrier und vom joueur unterschieden wurde, die nun mit einander verschmolzen.

Die Trouvères ahmten zunächst die Gesänge der gälischen Barden nach, von denen diese Nachbildungen den Namen Lais erhielten. „Wie die niederbretonischen Lais oder Volksballaden," heißt es bei Klein**), „Nachahmungen der Leudi genannten Lais der gälischen Barden waren, so wurden erstere, die bretonischen Volksballaden, von den Trouvères in ihren Lais de Chevalerie

*) Diese Verordnung findet sich abgedruckt bei Roquefort, De l'état de la poésie française dans les XII. et XIII. siècles und ist den Establissements des mestiers de Paris von Est. Boileau entnommen.

**) a. a. O. Bd. IV. S. 99.

nachgeahmt." Im 12. Jahrhundert entstanden dann die versificirten Romane nach lateinischen Uebersetzungen bretonischer Lais oder nach schon vorhandenen französischen Prosaübersetzungen. Unter Chansons de geste wurden Gesänge verstanden, die von Instrumenten begleitet und in denen wirkliche oder auch nur erfundene Heldenthaten gefeiert wurden. Sie waren ursprünglich den Geschlechtssagen (gesta) entnommen, woher auch ihr Name. Erfindung wurde besonders an ihnen geschätzt und man suchte und fand diese theils im Abenteuerlichen und Wunderbaren, theils in der glücklichen Verbindung verschiedener Sagen. Jenes entsprach dem Volkscharakter und dem Wunderglauben der Zeit. Die fabliaux behandelten kürzere scherzhafte, erfundene oder dem Leben des Tages entnommene Begebenheiten.

Nach diesen verschiedenen Gattungen unterschied man die Trouvères oder Dichter wohl auch noch als gesteurs und fabliers. Alle diese Namen flossen aber wieder in den der ménéstriers und jongleurs zusammen, welche mit der Zeit alle diese Künste in sich vereinigten. So erzählt Roquefort*), wie nach einem alten Schlosse zwei Truppen solcher Leute auf einmal gekommen seien und den Herrn desselben durch einen Wettstreit zu belustigen suchten. Indem sie sich scheinbar einander in Schatten stellten, berühmte sich jeder Theil besserer Künste und brachte dieselben dann vor. Es ergab sich daraus, daß sie alle Dichter und Dichtwerke der Zeit kannten, sowohl in Latein wie in der Landessprache zu erzählen verstanden, mit den Sagen der Ritter Carls d. Gr. so gut wie mit denen der Tafelrunde vertraut waren, Lieder jeder Art auf den verschiedensten Instrumenten**) vortragen konnten und sich unerschöpflich in allen erdenklichen Spielen und Künsten erwiesen.

*) a. a. O. p. 91.

**) Die Musik hatte sich unter dem Einfluß der römischen sehr früh im nördlichen Frankreich und in Flandern entwickelt. Eine große Revolution brachte in ihr die Einführung der Orgel in den Kirchengesang hervor. Pipin erhielt 757 die erste vom Kaiser Constantin Copronymos zum Geschenk. Man sagt, daß viele Personen, welche dieselbe das erste Mal hörten, ganz in Extase geriethen. Es entstand jetzt der organisirte Gesang, bei welchem das Instrument nicht mehr im Ton, sondern in der Terz oder Quinte begleitete. Die Ausbildung der übrigen Instrumentalmusik ist in dieser Zeit vornehmlich den Vereinigungen der Menestriers zu danken. Roquefort gibt (a. a. O. p. 105) eine Uebersicht und Erklärung der

Der Grundzug der nordfranzösischen Poesie war im Gegensatz zur südfranzösischen ein epischer. Trotz des Hanges zum Abenteuerlichen und Wunderbaren war auch sie überwiegend eine Sache des Verstandes, doch jenes praktischen Verstandes, den der Franzose mit dem Namen bon sens bezeichnet und dem die dem Nordfranzosen eigene Lebenslust und ein kräftiges Frohgefühl seine bestimmte Richtung auf das Leben gaben. Es lag dem nordfranzösischen Geiste fern, die Poesie, wie die provençalischen Dichter, zu einem bloßen Spiel des Gedankens zu machen. Die Allegorie, die die nordfranzösischen Dichter mit besonderer Vorliebe ausbildeten, dürfte hiergegen zwar sprechen. Allein die Allegorie ist, wo sich dieselbe bei ihnen als ein bloßes Spiel des Gedankens darstellt, gerade ein Beweis, wie wenig ihm dieses gemäß ist. Meist aber hat sie einen lehrhaft satirischen, d. i. also doch auf das Leben gerichteten Charakter. Die lehrhaft rhetorische und die witzig satirische Poesie sind die beiden Hauptformen der subjectiven Seite des nordfranzösischen Geistes, von ihnen sind aber noch die rein lyrischen, der Empfindung entsprungenen Formen zu unterscheiden.

Die wichtigsten Formen der ersteren Art waren: die Sermons, Exemples, Fables, Dits, Songes, Complaints, Disputations und Batailles. Als rein lyrische Formen mögen die Chansons und die jeux-partis genannt werden, denen sich die pastourelles und Serventois anschlossen. Erst später traten die gekünstelten Formen der Quatrains, Triolets, der Rondeaux und dessen, was man hier damals Balladen nannte, hervor.

Auch der Roman nahm die Allegorie in sich auf. Der Roman von der Rose zeigt dieselbe auf ihrer Spitze. Er hat sie in die Mode gebracht, keineswegs aber nahm sie von ihm ihren Ausgang.

Schon die germanischen Völker kannten, wie ihre Volksfeste beweisen, die Allegorie. Doch auch den Römern war sie nicht fremd.

---

damals gangbaren Instrumente nach einer Stelle des Poeten Guillaume de Machault, es kommen darin vor: die Viole, die Rubelle, die Guitarre, Enmorache und das Micanon, die Citole, das Psalterion, die Harfe, das Tambourin, die Trompa, die Handorgel, das Horn, die Pickelflöte, die Chevrette und verschiedene andere Flöten, die Doucette, der Cymbal, das große deutsche Horn, die Buccina, das Monocord ꝛc.

Sie führten in ihre Mythologie schon personificirte Begriffe ein. Etwas Aehnliches zeigt sich in einzelnen Werken der Philosophie, denen man seit Plato eine dialogische Form zu geben liebte, in die man dann wohl auch bestimmte Begriffe redend mit einführte. Dies ist z. B. in dem Buche vom „Troste der Philosophie" des Boëtius (gest. um 524) der Fall, welches fast durch das ganze Mittelalter eine große Wirkung ausübte. Auch in dem schon früher erwähnten dramatischen Werke des Decius Magnus Ausonius „von den sieben Weisen" traten diese letzteren eigentlich nur als Personificationen der Begriffe ihrer verschiedenen Weltanschauungen auf. Ebenso bemächtigten sich die christlichen Kirchenlehrer der Allegorie sehr zeitig für ihre Darstellungen, wofür nur auf des Aurelius Prudentius Clemens (um 380 zu Saragossa geb.) „Psychomachie", hingewiesen werden soll, ein Gedicht, welches den Kampf zwischen den personificirten Lastern und Tugenden und den Sieg dieser letzteren in 6 Zweikämpfen besingt, so wie auf das dem Isidorus von Sevilla zugeschriebene: „De conflictu vitiorum et virtutum liber", ein dem vorigen verwandtes Werk, welches wieder in dialogischer Form ist und vierundzwanzig dergleichen Kampfpaare vorführt. Eine bestimmte dramatische Form sehen wir dann die Allegorie schon in jenen von Gregor v. Tours erwähnten Barbatoriae (s. S. 31), besonders aber in dem Drama von „Glauben, Liebe und Mitleid" der Nonne Hroswitha gewinnen, der ersten uns bekannten Moralität. Allgemeiner tritt die Allegorie jedoch erst unter dem Einflusse der scholastischen Philosophie hervor, welche das wahre Wesen der Dinge in den Begriff setzt. Denn hierdurch mußte es einen gewissen Reiz erhalten, die Vorgänge des Lebens auf ihren begrifflichen Gehalt zurückzuführen und dann nur durch diesen, welchen man hierzu personificirte, darzustellen. Indem man diese Darstellungen aber in Zusammenhang mit der christlichen Lehre, mit der christlichen Moral brachte und einen dieser entsprechenden Zweck mit ihnen verband, wurden sie eben zu dem, was man ursprünglich unter Moralitäten verstand, die aber im Laufe ihrer Entwicklung einen verschiedenen Charakter gewannen und zeigten.

Doch hatte sich neben ihnen unter dem Einfluß der bei den Trouvères entstandenen Disputations, Batailles und Jeux-partis

noch eine andere Art allegorisch-dramatischer Spiele aus den Entremets entwickelt, d. i. aus den in Frankreich, Burgund und Flandern, bei den Festen der Großen zwischen den Gängen der Mahlzeiten üblichen Schaustellungen*). Sie mögen theils von poetischem, theils von satirischem, oder auch lobrednerischem Charakter gewesen sein.

Die Trouvères, welche sich, wie wir bereits fanden, sowohl der Mysterien, wie der Moralitäten und zwar zunächst im Sinne der Kirche bemächtigt hatten, die sich ihrer wohl auch hierzu bediente (s. S. 59), scheinen zugleich diejenigen gewesen zu sein, welche, indem sie den Mysterien eine kunstmäßigere Ausbildung zu geben suchten, mehr und mehr weltliche Elemente in sie aufnahmen, und hierdurch ihren Charakter völlig veränderten. Es hing dies mit den Berührungen und der gelegentlichen Verschmelzung der Trouvères mit den Joculatoren in der Menestrandie, sowie auch noch damit zusammen, daß sich neben den kirchlichen und den höfischen Spielen auch volksthümliche ausgebildet hatten, welche freilich meist nur den Charakter von Stegreifspielen gehabt haben mögen.

Neben der gewerbsmäßigen Menestrandie hatten sich nämlich in den Städten des nordöstlichen Frankreichs und Flanderns aus dem

*) Sie entstanden wahrscheinlich aus den Erzählungen, welche die Trouvères ihren Herren bei Tafel vortragen mußten. Bei festlichen Gelegenheiten mochte man nämlich auf prächtigere Unterhaltungen und Ueberraschungen sinnen; lebende Bilder, mechanische Künste traten an ihre Stelle, später auch Tänze und dramatische Scenen. In der Beschreibung einer öffentlichen Mahlzeit, welche der französische König Philipp der Schöne 1300 hielt, heißt es sogar schon, daß die Gesellschaft durch allerlei musikalische Aufführungen und durch Komödien der Farceurs, Jongleurs und Lustigmacher unterhalten wurde (Warton's history of English poetry I. p. 26). Diese Schaustellungen waren so beliebt, daß sie bald bei den Einzügen der Großen auf offener Straße stattfanden; zuweilen waren dann selbst Mysterienspiele darunter. Andererseits nahmen sie wohl aber auch einen übermüthigen, gewagten und barocken Charakter an; so bei dem Einzuge Ludwig XI. in Paris (1461), bei welchem an einem Springbrunnen drei nackte Jungfrauen als Syrenen angebracht waren, „welche so herrliche Brüste und Körperformen besaßen, daß man sich nicht satt daran sehen konnte." Die Kehrseite hierzu bildete das Urtheil des Paris beim Einzuge Karl des Kühnen in Lille (1468). Hier stellte eine Frau von riesiger Größe mit einem unförmlichen Bauche die Venus, eine ebenso große, aber spindeldürre Gestalt die Juno dar, während eine häßliche, verwachsene Zwergin als Minerva figurirte.

hier aufblühenden und selbstbewußter auftretenden Bürgerthum Vereinigungen zu dem Zwecke gebildet, Poesie und Musik zu befördern. Sie waren aus Bürgern, Künstlern und Handwerkern zusammengesetzt, doch traten, je nach den besonderen Zielen, die sie verfolgten, wohl auch Gelehrte, Geistliche, sowie Trouvères zu ihnen hinzu. Diese Vereinigungen hatten besonders in der Normandie, Picardie, in Artois und in Flandern einen raschen Aufschwung genommen. Sie gaben ihre Feste, bei denen ursprünglich musikalisch-poetische Wettkämpfe stattfanden, unter dem Schatten der Bäume (meist Ulmen), auf offenen Plätzen, wonach sie dann wohl gieux sous l'ormel*) genannt wurden, oder auch palinodi nach dem Namen der zumeist dabei üblichen Gesänge**). Es fanden dann wohl Preiskrönungen statt und, der Sieger empfing eine der Emblemen der heiligen Jungfrau: einen Rosenkranz, ein Ehrengefäß, einen Stern oder einen Spiegel. In den Niederlanden, wo diese Vereinigungen später einen akademischen Charakter gewannen, erhielten sie auch einen dementsprechenden Namen, als chambres rhétoriques. Hier aber wurden sie bald nach der Bühne, auf welcher jene Wettkämpfe stattfanden, puy (von podium) genannt. Die berühmtesten dieser puy's waren die von Caën, Dieppe und Rouen in der Normandie, die von Beauvais und Amiens in der Picardie, die von Bethune und Arras in Artois, und die von Lille, Cambrai, Douai und Valenciennes in Flandern. Wie fast Alles im Mittelalter, waren auch diese Vereinigungen und ihre Darstellungen in Verbindung mit der Kirche gebracht und gewöhnlich unter den Schutz der heiligen Jungfrau gestellt, deren Feste sie zu verherrlichen hatten. Auch scheint allmählich der Hauptzweck gerade der berühmtesten unter ihnen der Darstellung kirchlicher Spiele und dabei der

*) Antony Méray, a. a. O. p. 82 u. f., läßt die gieux sous l'ormel im Süden Frankreichs entstehen, wo sie nach ihm zu den geselligen Unterhaltungen der vornehmen Welt gehörten und eine Art geistreicher Gesellschaftsspiele darstellten. Als Beispiele weist er auf das jeu de Pélerin à St. Coisne und das du roi et de la reine hin, die in Adam de la Hale's Schäferspiel vorkommen. Das letztere wurde von der Synode zu Worcester (1240) den Geistlichen zu spielen verboten.

**) Balladen und Rondeaux, deren Refrain von der anwesenden Menge wiederholt wurde.

Verherrlichung der Jungfrau gewidmet gewesen zu sein. Indessen gewannen die weltlichen Elemente derselben wohl bald die Oberhand, was schon aus den von ihnen erhalten gebliebenen Mirakelspielen zu erkennen ist. Erst im 13. Jahrh. mögen einige dieser Puy's eine durchaus weltliche Richtung angenommen haben. Dies geht aus den wenigen bis jetzt an's Licht gezogenen weltlichen Spielen dieser Art hervor, die sämmtlich dem 13. Jahrhunderte und einem einzigen puy, dem von Arras, angehören, welcher nur erst kurz vorher reformirt worden war, d. i. wie Magnin meint, eine weltliche Einrichtung erhalten hatte. Doch wurden um diese Zeit die Feste noch einiger anderer Puy's, gleich dem des Puy von Arras, auf den Maitag oder den St. Valentinstag verlegt*). Die weltlichen Spiele Adam's de la Hale stellen sich in der Isolirung, in der sie bis jetzt so ziemlich geblieben sind, als eine für ihre Zeit fast wunderbare Erscheinung dar, da in ihnen die Keime eines ganz neu, aus neuem, ich möchte fast sagen modernen Geiste, entstehenden Dramas schon zu verhältnißmäßig hoher Entwicklung gekommen sind. Es ist jedoch keineswegs anzunehmen, daß sie ganz ohne Vorbild und Nachfolge waren und lediglich als das Erzeugniß eines einzelnen, seiner Zeit vorauseilenden Genies zu betrachten sind. Auch dürfte man Spuren des in diesen Dramen wirksamen Geistes schon in einem etwas früheren Fabliau, Aucassin et Nicolette**), wenn auch in einer anders gerichteten Weise, begegnen, welches Roquefort sogar schon ein Spiel nennt, insofern er annimmt, daß dieses Gedicht, welches abwechselnd in Prosa und Versen geschrieben ist, was die Prosa betrifft, von dem Trouvère, was die Verse angeht, von einem ihn begleitenden Chore vorgetragen worden sei, worauf allerdings gewisse Anweisungen des Textes hindeuten. Nur ist in den Spielen Adams kein Hauch von der Empfindsamkeit anzutreffen, mit welcher die Naivetät dieses Gedichts schon versetzt ist, die er im Gegentheil ganz von sich abweist.

Adam de la Hale, auch der Bucklige von Arras genannt,

---

*) Siehe über alles dies Magnin, Journ. des Savants 1846, p. 546 u. 547 sowie Roquefort, a. a. O. p. 94 u. 95.

**) Von Le Grand d'Aussy ins Neufranzösische übersetzt.

ein Spottname, gegen den er in einem seiner Gedichte protestirt, wurde um 1240 geboren und empfing seine Erziehung in der Abtei von Vaucelles, in der er zum Geistlichen gebildet werden sollte. Die Liebe zur Kunst und zu einem schönen Mädchen ließen ihn jedoch den heiligen mit dem freien Stande der Sänger vertauschen. Der Umstand, daß er in seinem Jeu Adam ou de la feuillée, welches, wie mit großer Sicherheit anzunehmen, 1262 geschrieben ist, sein eheliches Verhältniß und seine Frau dem Gelächter seiner Landsleute preisgab (denn er hat sowohl sich, wie seine Frau, seinen Vater und eine größere Zahl bekannter Personen von Arras namentlich in dasselbe eingeführt), hat einige Geschichtsschreiber veranlaßt, diese Dichtung nicht ihm, sondern seinem Zeitgenossen Jean Bodel d'Arras zuzuschreiben*). Ein anderer Dichter der Zeit, Baude Fastoul, hat aber in seinem Gedichte Le Congé Adam als den Verfasser bezeichnet. Spätere Biographen haben nun die in dem genannten Stücke geschilderten Vorgänge für wirkliche Thatsachen an- und in die Lebensgeschichte des Dichters aufgenommen. Adam würde hiernach seine junge Frau, blos weil sie aufgehört, ihn zur Liebe zu reizen, nicht nur verlassen, sondern noch überdies der Verspottung überliefert haben. Magnin sträubt sich gegen eine solche Annahme und meint, daß es sich damit wohl ähnlich verhalten dürfte, wie mit dem von Molière in seinem Impromptu de Versailles geschilderten Verhältnisse dieses Dichters zu dessen Frau, zu welcher er ja auch in sicherem Widerspruch mit der Wirklichkeit darin sagt: Taisez vous ma femme, vous êtes un bête! worauf diese sich darüber beklagt, wie sehr die Heirath die Männer verändere. — Das Alter, in welchem Adam sein Spiel geschrieben (er zählte erst 22 Jahr), läßt seine Frau allerdings noch so jung erscheinen, daß die von ihm in seinem Stücke gegebene Schilderung gewiß nicht zutreffend war. Wie es sich aber damit auch verhalten möge, so siedelte Adam doch nicht, wie er in seinem Stücke gedroht, nach Paris über, obschon er wegen gewisser in seiner Vaterstadt ausgebrochenen Streitigkeiten dieselbe bereits im nächsten Jahre verließ. Auch kehrte er kurze Zeit später wieder nach Arras zurück, wo er bis zum Jahre 1282 geblieben zu sein scheint, in welchem

*) Siehe Roquefort a. a. O. p. 261.

er den Grafen Artois, der in einer politischen Mission nach Neapel ging, dorthin begleitete, wo er kurze Zeit später, 1286, auch starb, und wo der Graf von Artois ihm ein Denkmal errichten ließ. Sein Jeu de Robin et Marion*), „chi commeche li gieux de Robin et de Marion c'Adans fist" heißt es in dem Manuscript desselben, scheint 1285 in Neapel entstanden zu sein.

Das Jeu d'Adam besteht aus 17 Personen, die theils der Umgebung des Dichters, theils der Feenwelt angehören. Es kann in seinem realistischen Theile als das älteste Lustspiel im modernen Sinne bezeichnet werden. Der romantische Theil bezieht sich auf einen alten Volksglauben, nach welchem am ersten Mai jedes Jahres die Fee Morgane mit ihrem Gefolge erscheint, um auf einem schattigen Platze Erfrischungen einzunehmen, die man ihr im Grünen bereitet hat. Sie kommt von dem wilden Heere des Hennequin angekündigt und geleitet, den Magnin in dem Verdacht hat, der Urältervater des späteren Harlekin gewesen zu sein. Zu Adams Zeit hatte derselbe etwa die Bedeutung des Erlkönigs, und wie bei Shakespeare Oberon, um sich Titanien zu versöhnen, Puck an diese entsendet, so schickt hier der in Morgane verliebte Hennequin seinen Croquessos an letztere ab. Beide Theile des Spiels, die ihm den Doppeltitel gegeben haben, sind leicht mit einander verknüpft. Dieses selbst aber läuft schließlich in die Allegorie eines Gelegenheitsspiels zur Verherrlichung des Puy's von Arras und seines Prinzen aus, immerhin aber so, daß der realistische Scherz schließlich doch wieder über die Romantik den Sieg davon trägt und das letzte Wort behält.

Die Stärke des Stücks liegt in der Charakteristik. In ihr kündigt sich bereits der Geist einer neuen Zeit, eine frische und individuelle Selbständigkeit der Lebensauffassung, eine Freiheit, Sicherheit, Kraft der Individualisirung an, wie wir ihr weder vor, noch zwei Jahrhunderte nach ihm in den dramatischen Spielen wieder begegnen. Ich hebe, um dies erkennen zu lassen, nur eine Stelle des Eingangs hier aus:

„Warum ich mein Kleid vertauscht, wollt ihr wissen? Weil ich mir eine Frau nahm, ihr Herren! Jetzt aber wend' ich mich wieder zur Klerisei zurück. Ich will an den alten Traum wieder anknüpfen, zuvor aber Abschied nehmen von euch. Keiner soll sagen, daß ich mich umsonst berühmt, nach Paris zu gehen. Man

*) Coussemaker, E. de, Oeuvres d'Adam de la Hale. Paris 1872.

kann immer noch wieder vernünftig werden, wie sehr man auch schon verzaubert war; denn große Krankheit gibt lange Gesundheit. Nein, lachet nur nicht! Mich haben die Freuden, die ich in Arras genoß, noch nicht so gefangen genommen, daß ich den Studien darüber entsagte. Da Gott mir Talent gab, so will ich's auch zeigen. Ich habe hier lange genug die Taschen mir leichter gemacht."

„Aber — wirft man ihm ein — was soll aus Marion, eurer jungen Frau, werden. Wen die heilige Kirche zusammengegeben, den kann nichts wieder trennen. Das hättet ihr euch vor der Ehe zu überlegen gehabt."

„Wahr — erwiderte Adam — und wie ein Orakel gesprochen. Wer aber ist, so lange er jung, wohl so weise? Die Liebe hatte mich in dem Punkte gepackt, wo der Liebhaber sich zweimal sporuen muß, um zur Vertheidigung überzugehen. Sie hat mich im ersten Kochen der Jugend ergriffen, mitten in dem Keimen und Sprossen der hitzigen Jahreszeit, da die Sache im vollsten Safte stand. Da denkt keiner an das, was ihm nützt, sondern nur, wornach ihn gelüstet. Der Sommer war mild und rein, grünend und blühend, vom Gezwitscher der Vögel erheitert. Ich befand mich grade unter den hohen Laubdächern eines Gehölzes, an einer plätschernden Quelle, deren Wasser über glitzernden Sand floß, da ich derer, die nun meine Frau ist, und deren Haut mir jetzt bleich und gelblich erscheint, zuerst ansichtig wurde. Wie lachend, wie voll des süßesten Liebreizes, wie zierlich erschien sie mir da — und jetzt — wie dick, wie langweilig und reizlos. Ihr Haar war von goldigem Glanz, glatt, wellig, elastisch. Und nun — wie fahl und unansehnlich fällt es in schlaffen Striemen herab! Ach, Alles erscheint mir verändert an ihr. Wie edel, weiß, frei und gewölbt war damals die Stirn, die heute so schmal und gerunzelt ist. Die Brauen waren fein, zierlich geschwungen, von dunkelstem Braun und, um die Schönheit ihres Blickes zu heben, wie mit einem Pinsel gemalt. Jetzt laufen sie grade hin und, als ob sie davon fliegen wollten, auseinander. Ihre Augen, nun schwarz, erschienen mir damals vom leuchtendsten Blau, fein gespalten, innig und groß, mit zierlichen Lidern, die sich mit einem Zwillingspaar der niedlichsten Fältchen nach Willkür schlossen und öffneten. Ihr Blick ganz Unschuld und Liebe! Dazwischen der feine, schmale Rücken der Nase, der ihrem ganzen Gesicht das herrlichste Ebenmaß und den Ausdruck frischester Heiterkeit gab; zu beiden Seiten umrahmt von einer schneeigen Wange, die, wenn sie lachte, zwei Grübchen zeigten durchhaucht von einem schimmernden Roth, das bis unter die Haare verlief. Nein! Gott würde nicht zu Stande kommen, ein Gesicht wie das zu erschaffen, als welches das ihre mir damals erschien. Und dann dieser Mund, voll in der Mitte und nach den Seiten in zwei spitze Winkel verlaufend, wie eine erbrechende Rose, so frisch und so roth, mit einer Reihe glänzender Zähne darin, fest aneinander geschlossen, darunter das gespaltene Kinn, an das sich ein Hals schloß, der bis an die Schultern nicht die leiseste Einsenkung zeigte, nach vorne gewölbt; der Nacken von reinster Weiße und Glätte, edel geformt, sich etwas über das Kleid hervorwölbend. Die Achseln, ein wenig frei, von denen zwei Arme niederfielen, schmal und voll, je wie es der Gliederung derselben entsprach. Doch entzückte es fast noch mehr, ihre weißen Hände zu sehen, aus denen die anmuthigen langen Finger hervorwuchsen mit den feinen Gelenken, den schlanken Spitzen, von schönen Nägeln bedeckt, durch welche das Blut

schimmerte, flach und zierlich und fast von der Farbe des Fleisches. Und nun will ich euch noch den Reiz ihres Körpers vom Halse herab zu schildern versuchen, zunächst die zwei runden Mamellen, kurz und fest, von spitz aufsteigender Wölbung, das Thal der Liebe umschließend, das sich hernieder zur Herzgrube senkt. Und dann die flachen Hüften, die gerundeten Beine mit der Wade von schwellender Fülle, dem feinen Knöchel, dem gebogenen, nur wenig fleischigen Fuß. Das, Freunde, wären die Schönheiten, von denen sich sprechen läßt, doch denke ich, das Uebrige war nicht von minderem Werth. Genug, ich verlor darüber meinen Verstand und war nicht eher zufrieden, als bis ich mich aus einem Pfaffen in einen Ehemann verwandelt hatte."

Daß der Ton Adams bei aller Anmuth ein freier war, ist schon hieraus ersichtlich und man wird sich leicht vorstellen können, daß er mit derselben Rücksichtslosigkeit, mit welcher er hier die Reize seines eigenen Weibes enthüllt, auch die Gebrechen, welche er geißelte, bloßstellte. Magnin*) glaubt, die drei Elemente der altattischen Komödie, wenn auch in ganz anderer Weise, in ihm wiederzufinden. Die persönliche Verspottung, die unverschleierte Unzüchtigkeit und die Anwendung des allen Glauben übersteigenden Wunderbaren. Indeß muß gesagt werden, daß Adam ebensowohl hinter der poetischen Kraft und Erfindung des griechischen Dichters, wie hinter dessen Kühnheit und Unzüchtigkeit zurückbleibt. Bei ihm scheint Alles das Werk übermüthiger Lebenslust und schalkhafter Satire zu sein.

Von nicht minderem Interesse ist das zweite der größeren, uns erhalten gebliebenen Spiele des Dichters: Robin und Marion, da es gewissermaßen das erste Beispiel eines Liederspiels ist. Die Verbindung von Musik und Dichtung kann uns im Allgemeinen nicht Wunder nehmen, da ja das Mysteriendrama sich aus und in dieser entwickelte. Es ist aber die besondere Art dieser Verbindung, die hier in's Auge zu fassen ist. Schon das „jeu d'Adam" war mit Liedern untermischt, sie waren aber nur eingelegt. Es lagen in ihnen, weder der Form, noch dem Inhalte nach, Motive der Handlung. Hier ist das anders. Der Gesang läßt sich hier von dieser nicht trennen. Charakter und Wirkung des Spiels erscheinen auf letzteren berechnet, selbst wenn auch hier einzelne Gesänge von Adam nur eingelegt wären. — Das Motiv seines Lustspiels — ein junger Ritter, der einem Schäfer sein Bräutchen abspenstig zu machen sucht — fand Adam in der Pastourellen-

*) Journal des Savants 1846, p. 554.

dichtung der Zeit in den mannichfaltigſten Formen der Behandlung bis auf die Namen ſchon vor. Robin und Marion war der beliebteſte Stoff derſelben. Auch der Wolf ſpielt faſt immer ſchon ſeine Rolle darin*). Adam gewann ſeinem Gegenſtand aber eine neue, anſprechendere und dabei ganz volksthümliche Seite ab. Nicht der Ritter wird Sieger. Es iſt die Treue Marions, welche ohne jede ſentimentale Affectation das Feld gegen die Verſuchungskünſte desſelben behauptet. Und Robin, der gegen den gewandteren Ritter in ſeiner verdutzten Unbeholfenheit den Kürzeren zieht, beweiſt durch ſeinen Kampf mit dem Wolf, daß nicht Mangel an Muth, ſondern nur die Ungleichheit der Waffen der Grund davon iſt. Die friſche, ſelbſt derbe Naturwahrheit, mit naiver Anmuth und ſchlichter Empfindung verbunden, machen auch dieſe Dichtung zu einer ſehr anſprechenden. Man wird aber die muſikaliſche Wirkung noch mit in Betracht ziehen müſſen**). Bei aller Einfachheit erſcheint die Muſik doch ſchon weiter entwickelt, als es an anderen Spielen der Zeit zu beobachten iſt. Man findet hier Quinten- und Octavengänge, welche ſich mit entgegengeſetzten Bewegungen verbinden, und die Combination iſt nicht ohne eine gewiſſe Eleganz. Die einzelnen Geſangsnummern unterſcheiden ſich als Arien, Couplets und Duos. Enſembleſtücke fehlen darin. Eine genauere Inhaltsangabe des Stückes findet man bei Magnin***) und Klein†). Wahrſcheinlich wurde dieſes Spiel zuerſt in Neapel, dann aber auch in Arras gegeben. Es ſcheint, daß es hier großen Erfolg hatte, da es in einem Schriftſtücke vom Jahre 1392 heißt, daß ein Stück dieſes

---

*) J. Brakelmann in ſeiner Abhandlung über die Paſtourelle der nord- und ſüdfranz. Poeſie (a. a. O.) gibt eine ganze Reihe von Beiſpielen.

**) Als Probe diene das ebenſo originelle, als naiv herzliche Eingangsliedchen:

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, si m'ara.
Robin m'acata cotele (Röckchen),
D'escarlate bonne e belle,
Suscanie et chainturele (Gürtelband),
A leur i va.
Robins m'a demandée, si m'ara.

***) Journal des Savants 1846, p. 629.

†) a. a. O. Bd. IV. S. 119.

Namens alljährlich in Arras gespielt wurde*). Nach dem Urtheile eines Zeitgenossen war Adam de la Hale vollkommen im Gesange und verstand „Chansons und Wechsellieder, Partures und Motetten" zu machen. Balladen schrieb er, man weiß nicht wie viel! Es ist nicht anzunehmen, daß ein Dichter von solcher Fruchtbarkeit in einer Gattung, in welcher er doch so große Erfolge hatte, wie im Drama, sich nur zwei Mal versucht haben sollte. Doch ist nur noch ein einziges kleines Stück dieser Art: „Le jeu du Pélérin" erhalten geblieben, welches Roquefort**) dem Jehan Bodel, Andere dem Rutébeuf zuschreiben. In ähnlichem Geiste sind aber noch einige Dialoge und Monologe verfaßt, von denen Klein Beispiele gibt***). Auch eine Moralität gehört noch hierher: „De Pierre de la Broche qui disputa à fortune par devant Reson."

Zeigt sich in Adam de la Hale ein Trouvère, der, obschon gelegentlich noch höfischer Dichter, doch selbst als solcher ganz von einem neuen volksthümlichen Geist durchdrungen und auf dem besten Wege ist, ein eigenthümliches weltliches Drama zu schaffen, so werde ich an anderer Stelle noch den Antheil zu zeigen haben, welchen die Trouvères daran nahmen, den Mirakelspielen einen immer weltlicher werdenden Inhalt zu geben und es auf diese Weise mehr und mehr aus den Fesseln der Kirche zu befreien.

Auf die Dichtung keines anderen Landes konnte die nordfranzösische Ritterdichtung in demselben Umfange einwirken, als auf diejenige Englands, welches zu dieser Zeit die Sprache mit ihr gemein hatte. Wir sahen, daß mit den normännischen Eroberern normännische Skalden aus Frankreich herüber gekommen waren. Wir finden daher hier auch sehr bald Minstrels und Jongleurs im Dienste des Hofs und der Großen, die letzteren sogar auf offenen Straßen und Plätzen. Doch wird jener Einfluß des Weiteren erst bei der Betrachtung der in den Volkssprachen sich entwickelnden kirchlichen Spiele in's Auge zu fassen sein.

Die Einwirkung der französischen Ritterdichtung auf Deutsch-

*) Von Interesse ist auch die Nachricht, daß ein gewisser Jehan la Begue mit noch einigen Schülern, unter denen ein verkleidetes Mädchen war, nach Arras wanderten, um sich an diesem Spiele zu betheiligen.

**) a. a. O. S. 261.

***) a. a. O. Bd. IV. S. 123 u. f.

land war eine doppelte, sowohl von Süd- als von Nordfrankreich ausgehende. Doch kann sie hier übergangen werden, weil sie von keiner besonderen Bedeutung für die Entwicklung des Dramas war.

Was Italien betrifft, so hat sich die ritterliche Dichtung hier ebensowenig wie das Ritterthum selbst zu der Bedeutung anderer Länder entwickeln können. Die Ursache hiervon lag hauptsächlich in den freieren Municipalverfassungen der Städte, welche die Ausbildung des mittelalterlichen Feudalstaates hier vielfach hemmten. Immerhin aber konnte der ritterliche Geist der übrigen Länder nicht ganz ohne Einfluß bleiben. Das Verhältniß Italiens zu den deutschen Kaisern, die Römerzüge der letzteren, noch mehr aber die Kreuzzüge boten genug der Berührungen dar. Am wichtigsten hierfür war aber doch die Besitzergreifung der südlichen Länder Italiens durch die Normannen. Wir haben gesehen, wie sich unter dem Einflusse der von ihnen herbeigerufenen südfranzösischen Sänger eine eigene lyrische Dichtung entwickelte, die sogar wieder auf letztere rückwirkend war. Die Provençalen nahmen die in Sicilien entstandenen kunstvolleren lyrischen Formen, das Sonett, die Canzone auf und trugen zu ihrer Verbreitung in anderen Ländern mit bei. Das Formgefühl und die Neigung zum Musikalischen, welche die Italiener auszeichnen, haben schon auf die Ausbildung ihrer Sprache bestimmend mit eingewirkt. Der musikalische Wohllaut und Rhythmus, der plastische Charakter dieser letzteren, übten aber auch selbst wieder einen bestimmenden Einfluß auf die Ausbildung ihrer Dichtung aus, wodurch, vor Allem bei ihrer Lyrik, das formale und musikalische Interesse darin vorherrschen. Was dieser jedoch noch ihren besonderen Charakter gab, war eine unter dem Einflusse der scholastischen Mystik stehende spiritualistische Vertiefung der Empfindung, die man durch eine ebenso kunstvolle, als tiefsinnige Verknüpfung der Gedanken zu ergründen und zum Ausdruck zu bringen suchte.

Auf das italienische mittelalterliche Drama wirkte der provençalische Minnegesang zwar nicht unmittelbar, wohl aber mittelbar ein, insofern es, wie es ja ursprünglich ganz musikalisch war, in seinen Formen auch vorzugsweise von der Lyrik bestimmt wurde, ja sich der lyrischen Formen selbst mit bediente. Was aber für die Entwicklung dieser letzteren die provençalische Dichtung war,

das sollte etwas später die nordfranzösische Ritterdichtung für die italienische Epik werden.

In Spanien mußte, seit Raimund Berengar III. Graf von Barcelona die Provence mit seinen Staaten vereinigt hatte, die provençalische Ritterdichtung einen um so größeren Einfluß ausüben, als, wie wir fanden, die catalonische Sprache der provençalischen so nahe verwandt war, daß letztere nicht selten auch mit dem Namen der ersteren bezeichnet wurde. Dieser Einfluß erweiterte sich, nachdem unter Alfons II. Aragonien mit Catalonien und der Provence verbunden ward. Schon Juan I. gründete in Barcelona eine Akademie nach dem Muster derjenigen von Toulouse. Nach Portugal aber brachte Heinrich von Burgund die provençalische Dichtung mit. Doch auch am castilischen Hofe erschienen früh provençalische Sänger. Schon Alfons VIII. begünstigte sie. Den Höhepunkt erhielt dieser Einfluß, als nach den unglückseligen Albigenserkriegen die provençalischen Troubadours und Jongleurs nach Spanien flüchteten und an den spanischen Höfen Schutz sowohl suchten wie fanden. Alfonso X. ward ihr vorzüglichster Gönner. Selbst Dichter, stand auch er unter dem Einflusse ihrer Poesie. Da letztere zu dieser Zeit schon fast ganz akademisch geworden war, so trug dies ohne Zweifel viel dazu bei, daß die spanische Dichtung von ihrer ursprünglichen Einfachheit und Natürlichkeit zu verlieren begann.

Entwicklung des kirchlichen Dramas in den Volkssprachen.

Die Volkssprachen waren, wie in den Gottesdienst selbst, so auch in das liturgische Drama mit eingedrungen. Wie man früher die Scheu überwunden, die heiligen Gegenstände zu bildlicher Darstellung zu bringen, so jetzt wieder die andere, die Worte der Vulgata darin in die Sprache des Volks zu übertragen. Mit der Volkssprache mußte aber zugleich der Geist, aus dem sie selber hervorgegangen war, in die Spiele mit eindringen und eine größere Natürlichkeit der Darstellung fordern. Es läßt sich denken, daß dies anfänglich, besonders bei den in liturgischem Geiste behandelten Dramen nur mit größter Rückhaltung geschah. Freier mochte man sich dagegen schon bei Behandlung von Stoffen der Legende und Heiligen-

geſchichte, d. i. alſo bei den Mirakelſtücken fühlen. Und wenn dies, wie ich ſchon zeigte, noch keineswegs unmittelbar zur Folge hatte, daß man dergleichen Spiele nicht mehr in Kirchen darſtellte, ſo iſt doch nicht weniger gewiß, daß es immer mehr zur Loslöſung derſelben von der Kirche, ja endlich ſelbſt zur völligen Auflöſung des kirchlichen Dramas in's weltliche hinführte. Wozu noch der andere Umſtand beitrug, daß mit der Volksſprache und der volksthümlichen Behandlung die nationale Eigenthümlichkeit mehr und mehr hervortreten mußte. Dies fordert nun aber auch zu einer nach Nationalitäten getrennten Darſtellung der in den Volksſprachen geſchriebenen kirchlichen Spiele auf.

1. Frankreich.

Mystère de la résurrection du Sauveur. — Adam. — Le jeu de St. Nicolas de Jean Bodel. — Le miracle de Théophile de Rutébeuf. — Le mystère de Ste. Agnès. — Miracles de Notre Dame. — Cycliſche Form der Myſterienſpiele. — Veränderte Form und Organiſation der Aufführungen; der cry und die Monstre. — Antheil der Geiſtlichkeit. — Zunehmender Realismus. — Grand mystère de Jésus und die bretoniſchen Spiele. — La grande Passion des Arnould Greban und des Jéhan Michel. — Nebeneinanderherlaufen der ſymboliſchen und realiſtiſchen Darſtellungsweiſe. — Les actes des Apostres. — Le mystère du siège d'Orléans. — Hiſtoriſch-patriotiſcher Charakter. — Gründung des erſten feſtſtehenden Theaters unter der Confrèrie de la Passion in Paris. — Das Königreich der Bazoche. — Moralitäten und Farcen. — Die Enfants sans souci. — Die Sotties. — Pierre Gringoire. — Maître Pierre Pathélin. — Aufhebung der geiſtlichen Spiele der Confrèrie de la Passion zu Paris.

So viel ſich bis jetzt erkennen läßt, hat ſich bei keinem der neueren Völker ſo früh wie in Frankreich das kirchliche Drama aus den Feſſeln der lateiniſchen Sprache befreit, ſo früh ein Drama in der Volksſprache und hier neben dem kirchlichen ein von dieſem unabhängiges, weltliches ausgebildet. Es beruht dies zum Theil auf der unmittelbar auf das Leben gehenden, praktiſchen Richtung, ſowie auf der Beweglichkeit des franzöſiſchen Geiſtes, zum Theil aber auch auf dem dem franzöſiſchen Volke eigenthümlichen ſcharfen Beobachtungs- und Darſtellungstalente. Bei keinem anderen der neueren Völker hat daher das Drama und das Theater eine ſtetiger forlaufende Entwicklung gehabt.

Von den früheſten der in der franzöſiſchen Sprache geſchriebenen kirchlichen Dramen hebe ich zunächſt die drei folgenden aus, um an

ihnen darzuthun, daß der von mir im Allgemeinen angenommene Entwicklungsgang der kirchlichen Spiele auch hier wieder seine Bestätigung findet; es sind: 1) das von Jubinal nach einem Manuscripte der Bibliothek zu Paris veröffentlichte Mystère de la résurrection du Sauveur, welches von Magnin für das älteste jener Spiele erklärt und ins 12. Jahrhundert gesetzt worden ist*), 2) das Mystère Adam, von seinem Herausgeber Luzarche ebenfalls dem 12., von Klein der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugetheilt, und 3) le jeu de St. Nicolas von Jean Bodel von Paulin Paris an das Ende des 12., von Magnin in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts gerückt. Diese drei Stücke sind also fast gleichzeitig und repräsentiren doch drei verschiedene Gattungen. Das erste ist noch ganz von liturgischem Geiste erfüllt, wenn es sich auch, wie das zweite, welches einen dem alten Testamente entnommenen Stoff mit ausschließlicher Beziehung auf den christlichen Glauben behandelt, in einer vom Gottesdienste schon losgelösten Form darstellt. Das dritte ist ein auf dem Puy d'Arras, noch ehe derselbe völlig verweltlichte, dargestelltes Mirakelspiel, welches, obschon der Verherrlichung des Wunderglaubens dienend, nicht nur mannichfache weltliche heitere Momente in sich aufgenommen hat, sondern auch stellenweise den Charakter eines Spektakelstücks annimmt. Der Prolog, den ich nach Klein nochmals hier mittheile, wird dies am besten erkennen lassen**):

„Ihr Männer und Frauen, hört uns mit Aufmerksamkeit an. Wir wollen euch heute mit St. Niklas, dem Beichtger, unterhalten, der so viele Wunder gethan, wie uns Christen bekannt ist. — Es war einmal ein König, der lag mit den Christen im Krieg und verheerte ihre Länder durch tägliche Einfälle. Eines Tages, als sie nicht auf ihrer Huth waren, überrumpelte er sie und fing und schlachtete ihrer eine große Menge. Unter den ersteren befand sich ein alter Ehrenmann. Er betete aber vor einem Bilde des heiligen Niklas. Man nahm Bild und Beter und stellte sie vor den König. „Elender," schrie ihm dieser entgegeu, „du glaubst also an das Stück Holz?" — „„Herr, es ist das Bild eines Heiligen, den ich ehre. Nie befahl man sich seinem Schutz, ohne schnelle Hülfe zu erhalten; nie vertraute man ihm etwas an, ohn' es in Kurzem zwiefach vermehrt zu finden!"" — „Halt!" ich will ihm meinen Schatz anvertrauen; doch vermehrt er ihn nicht, so laß ich dich

*) Journal des Savants p. 6 und 450.

**) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 116.

ſpießen." — Der König ſchickt hierauf den Ehrenmann in's Gefängniß und den St. Niklas in einen Kaſten zu ſeinem Schatze. Der Kaſten wird des Nachts geſtohlen. Der König raſt und läßt den Alten geißeln. Dieſer ruft ſeinen Patron an. St. Niklas ſpürt die Diebe auf und zwingt ſie, den Kaſten wieder an Ort und Stelle zu bringen. Der König erſtaunt und bekehrt ſich und läßt ſich mit ſeinem Volke taufen. Meine Herren und Damen! Das Wunder ſteht in dem Leben des heiligen Niklas, deſſen Feſt wir morgen feiern. Es hat ſeine Richtigkeit, ihr könnt euch darauf verlaſſen, und wir wollen's euch vorſtellen. Still da! Wir fangen ſchon an!"

Es muß noch hinzugefügt werden, daß es der übrigens ſehr gedehnten Handlung an Schlachtgetümmel zwiſchen Heiden und Chriſten und allerlei derber Kurzweil zwiſchen Trinkern und Spielern nicht fehlt. Hier athmet die Sprache bisweilen ſchon jenen leichten, lebensluſtigen Uebermuth, in welchem ſich Villon anzukündigen ſcheint*). Auch die Darſtellung dieſer drei, faſt gleichzeitigen Stücke iſt eine ſehr von einander abweichende. Das Mystère de la Résurrection wurde wahrſcheinlich noch in der Kirche und in ganz ſymboliſch-liturgiſcher Weiſe zur Darſtellung gebracht. Das Myſtère Adam, wie wir geſehen haben, in Anlehnung an die Kirche und, wenn auch die Handlung noch vielfach nur ſymboliſch andeutend, ſo doch ſchon in einer auf theatraliſche Wirkung berechneten Weiſe; das Mirakelſpiel Bodels aber auf der von der Kirche losgelöſten Bühne eines Puy und ſo realiſtiſch als es der damaligen Bühnenkunſt möglich war.

Bedeutender in Anlage und Ausführung als das letztgenannte dieſer drei Stücke iſt: Le miracle de Théophile des Rutébeuf**), der von Magnin als geiſtſprühendes Pariſer Kind charakteriſirt wird. Rutébeuf war, wie aus ſeinen kleinen drama-

*) (Journal des Savants 1846, p. 460.) Magnin hebt mit Recht folgende von ihm in's Neufranzöſiſche übertragene Stelle aus, in welcher der Ausſchreier einer Taverne ſeine Waare öffentlich anpreiſt: „Ici vin nouvellement en perce! à pleine pinte, à plein tonneau! vin loyal, potable, coulant et corsé, grimpant comme écureuil en bois; sans aucun arrière goût de pourru, ni d'aigre; vin sec et léger, courant sur lie, clair comme larme de pecheur; vin digne de s'attacher à la langue du gourmet et dont nul autre ne doit goûter. Voyez comme il dévore son écume! Comme on le voit monter, étinceler et frire! — Gardez-le un tantinet sur la langue et vous sentirez sur le coeur un fameux vin."

**) Jubinal gab die Werke des Dichters heraus. Oeuv. compl. 2 V. Par. 1839.

tischen Dialogen und Monologen (den Vorläufern der heutigen dramatischen Proverbes) erhellt (li Dis des cordeliers, li dis des Jacopins, la discorde des jacopins et de l'université etc.) ein schlagfertiger, kampflustiger Vertheidiger der Pariser Universität gegen die Angriffe der Bettelmönche. In einer Reihe anderer dieser kleinen Spiele vertritt er mit satirischem Geiste den bon sens seiner Landsleute und zeigt sich als trefflicher Beobachter und Zeichner der Sitten der Zeit (so in le testament de l'âne, la dispute du croisé et du décroisé, le dit de l'erberie etc.). Die Geschichte des Theophil ist die Faustsage des Mittelalters. Sie hatte sich der Phantasie desselben fast noch mehr bemächtigt, als letztere derjenigen der neueren Zeit. Darstellungen derselben bedeckten die Mauern, Fenster, Beichtstühle der Kirchen. Schon die Nonne Hroswitha hatte dieses Mirakel in einem Gedichte behandelt und Klein*) gibt nach George Webbe Dasente**) eine Liste von 11 verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes an. — Der in Ungnade gefallene und seines Amtes entsetzte Theophilus verschreibt sich in der Verzweiflung darüber, wenn auch nicht ohne kurzen inneren Kampf, dem Teufel, der ihm seine Stelle wieder verspricht, falls er Gott und den Heiligen abschwört. Theophil schwelgt anfänglich in dem Gefühle der Rache und des wieder erlangten Einflusses. Bald aber erwacht das Gewissen. In der Verzweiflung sucht er Hülfe bei der heiligen Gottesmutter, die ihn jedoch von sich abweist. Er verharrt aber in dem Vertrauen zu ihr, so daß sie endlich, von Mitleid bewegt, den Teufel zwingt, seinen Schein wieder herauszugeben. Theophil empfängt ihn aus ihren Händen, um ihn dem Bischof zu überbringen, der ihn seines Amtes entsetzt hatte, und welcher denselben zur Warnung der Gläubigen und zur Verherrlichung des Mariencultus und Wunderglaubens nun von der Kanzel verlesen muß.

Einer nur wenig späteren Zeit gehört auch ein dem Ausgange des 13. oder Anfange des 14. Jahrhunderts beigemessenes und in provençalischer Sprache geschriebenes Spiel, Le Martyre de Ste. Agnès, an, welches von Professor Carl Bartsch im Jahre

*) Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 108.

**) Theophilus in Icelandic, low german and other tongues. London 1845. Bei Jubinal findet man ebenfalls die diesen Gegenstand behandelnde Literatur.

1869 in der Bibliothek des Fürsten Chigi in Rom entdeckt worden ist, und die von vielen Gelehrten gegen die Gebr. Parfait vertretene Meinung, daß die provençalische Dichtung sich nicht auf dem Gebiete des Dramatischen bewegt habe, endgültig widerlegt. Denn dieses zum Theil auf Gesang berechnete und mit Musikbegleitung versehene Drama*), welches insoweit von einem oratoriumartigen Charakter ist, läßt annehmen, daß demselben schon eine längere Entwicklung vorausging**). Es scheint, daß Alles, was die äußere Handlung betrifft, und zwar in lateinischer Sprache, im erzählenden Tone von einer und derselben, außerhalb des Spieles stehenden Person vorgetragen wurde, die Reden der einzelnen Personen aber auf verschiedene Darsteller übertragen waren und theils gesprochen, theils gesungen wurden. Nur so erscheint die öffentliche, sichtlich auf Erbauung ausgehende Darstellung der darin vorkommenden Begebenheiten möglich, ja selbst nur erträglich. Auch dann wird die kalte Objectivität aber noch fast unfaßbar erscheinen, mit welcher hier Dinge in ihrer vollen Nacktheit vorgetragen werden, die in ihrer Brutalität heute nur abstoßen können. Die Begebenheiten dieses Dramas sind der vom heiligen Ambrosius verfaßten Geschichte der heiligen Agnes entnommen. Ein junges Mädchen, Namens Agnes, das sich Christus zum Bräutigam erkoren, weckt durch ihre Schönheit eine glühende Leidenschaft in dem Sohne des Präfecten Sempronius, der sie auf jede Weise zu seiner Gattin zu machen strebt. Sie widersteht aber sowohl den Bitten desselben, wie den Drohungen seines Vaters, so daß dieser sie in ein Bordell werfen läßt, wo sich zeigen soll, ob ihr himmlischer Bräutigam zu ihrer Rettung vor schimpflicher Entehrung herbeikommen werde. Die Wunder, welche sich nun an ihr und durch

*) Die Société des lettres, Sciences et arts des Alpes maritimes hat eine von ihrem Präsidenten M. A. L. Sardou redigirte Ausgabe desselben (Nice und Paris) im Jahre 1877 veranstaltet.

**) Bartsch spricht in seiner Ausgabe vom Jahre 1869 (Berlin) noch von einem Fragmente des Ludus Sancti Jacobi, welches ebenfalls in provençalischer Sprache abgefaßt sei und in einer Anmerkung der Ausgabe Sardou's VI. ist gesagt, daß inzwischen auch noch ein Fragment eines Mystère des Innocents und ein Mystère de la Passion, letzteres in einem Manuscripte vom Jahre 1315, in provençalischer Sprache entdeckt worden ist.

sie im Kampfe mit den hier über sie verhängten brutalen Anfechtungen vollziehen, überzeugen den römischen Präfecten schließlich von der Wahrheit des christlichen Glaubens, dem er sich nun auch mit seiner ganzen Familie unterwirft.

Obschon verhältnißmäßig nur wenige Dramen aus dem 14. Jahrhundert bis jetzt an's Licht gezogen worden sind, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß die eben erwähnten Mirakelspiele, welchen ohne Zweifel eine Menge anderer zur Seite gingen und in denen sich schon die Tendenz zur Entwicklung eines selbständigen weltlichen Dramas bemerklich macht, eine bedeutende Nachfolge hatten. Die Reichhaltigkeit einer Sammlung von Mirakelspielen die man in zwei, früher der Bibliothek Congé, jetzt der Pariser National-Bibliothek angehörenden Manuscriptbänden (Nr. 7208, 4 A et 4 B) vorfand und welche, vierzig an der Zahl, sämmtlich nur einem einzigen Puy angehörten, beweist es allein. Das letztere ist von Magnin dargethan worden*), welcher darauf hinwies, daß alle diese Stücke der Verherrlichung der heiligen Jungfrau dienen und vierzehn von ihnen von einem oder zwei dem Prinzen des Puy's gewidmeten Sirventois begleitet sind, sowie daß diejenigen dieser Mirakelspiele, denen diese zum Theil preisgekrönten Sirventois fehlen, doch noch durch einige unbeschriebene Blätter den Raum dazu frei ließen. Es ist also zweifellos, daß diese vierzig Stücke nicht, wie man aus dem Umstande geschlossen hat, daß ihnen allen eine Predigt vorausgeht, in der Kirche, sondern auf einem der heiligen Jungfrau geweihten Puy dargestellt worden sind. Und Magnin glaubte aus Sprache, Behandlung und einzelnen Stellen schließen zu können, daß sie zumeist von einer Hand herrühren, für einen einzigen Puy bestimmt waren und in einem Zeitraum von höchstens 30 Jahren gedichtet worden sein mögen. Auch glaubt er sogar, daß eine Stelle auf Senlis als den Ort der Darstellung hinweise, und die Entstehungszeit in die Jahre von 1345 — 80, keinesfalls aber nach 1396 falle, da eins dieser Spiele sich auf eine geschichtliche Begebenheit des Jahres 1345, ein anderes auf eine Ordonnanz des Jahres 1396 bezieht.

Diese Miracles de Notre Dame sind nicht sowohl durch Stil,

*) Journal des Savants 1847, p. 41 u. f.

Sprache und dichterische Behandlung, als durch ihre Stoffwahl von großem Interesse. Denn obwohl fast alle der Verherrlichung des Wunderglaubens dienen, und ihre Stoffe entweder der Legende entnommen sind oder doch eine legendenhafte Färbung und Wendung erhalten haben, so scheint diese Tendenz doch meist nur der Vorwand und das Interesse des Dichters an seinem Stoff ein überwiegend dramatisch-theatralisches zu sein. Ich will dies durch ein paar Beispiele zu veranschaulichen suchen. In dem Mirakel de Théodore, welches von einer großen Keckheit des Entwurfs ist, hat eine unter der Last eines ehelichen Vergehens stehende Frau sich entschlossen, das Haus ihres Gatten zu verlassen. Sie verbirgt ihr Geschlecht in männlicher Kleidung und sucht zunächst Schutz in einem Kloster. Indessen soll hier ihres Bleibens nicht lange sein. Sie entweicht vor den Anfeindungen, die sich wider sie hier erheben, so daß wir sie mit ihrem inzwischen zur Welt gekommenen Kinde in dieser nun rathlos umherirren sehen. Der Teufel, ihre Lage benützend, will sie zur Verzweiflung treiben, die heilige Jungfrau richtet dabei ihren Muth wieder auf. Sie überwindet sich standhaft und kehrt auf's Neue zu dem klösterlichen Leben zurück, dem sie sich nun mit solcher Hingebung weiht, daß, als ihr Gatte ihr eines Tages begegnet, er sie als eine Heilige wiederfindet. — Noch mehr im Geschmacke der Fabliaux ist das Mirakel de Dame Guibour. Die Dame Guibour lebt bei ihrer verheiratheten Tochter. Da wird ihr das Gerücht zugeflüstert, daß sie in dem Verdacht stehe, fleischlichen Umgang mit ihrem Schwiegersohne zu pflegen. Sie verliert darüber all' ihre Fassung, und der Teufel erspäht auch wieder hier die ihm günstige Gelegenheit, um ihr den Gedanken beizubringen, die Ursache und den Gegenstand jenes Gerüchts aus der Welt zu schaffen. Sie bringt denselben nun in der That mit Hülfe zweier Gesellen, die ihren Schwiegersohn erwürgen, zur Ausführung, worauf sie diesen in sein Bett legt, als ob er nur schliefe. Mit Entsetzen erblickt am anderen Morgen die ihren Gatten zu wecken kommende Tochter den Leichnam. Die Plötzlichkeit dieses Todes erregt aber Verdacht. Der Mord wird entdeckt. Man forscht nach dem Schuldigen. Mutter, Vater, Tochter werden in Haft genommen. Dame Guibour, welche die letzteren nicht unschuldig für sich leiden lassen will, legt ein offenes Bekenntniß ab und wird nun

zum Feuertode verurtheilt. Wir sehen sie auf dem Wege zum Richtplatz — da, vor einer der heiligen Jungfrau geweihten Kirche, fällt sie weinend in's Knie, ein inbrünstiges Gebet zu der Gottesmutter emporrichtend und deren Fürbitte erflehend; Henker und Richter treiben sie an, vorwärts zu gehen, sie aber verharrt fest im Gebet. Endlich geht es aber doch nach dem Richtplatze. Sie besteigt dort den Scheiterhaufen. Sie wird an den Marterpfahl festgebunden, die Flammen steigen empor. Ihr Gebet aber ist zum Himmel gestiegen, die heilige Jungfrau zu ihrem Schutze herbeigeeilt, so daß, als die Flammen niedergebrannt, Dame Guibour unversehrt und ihrer Fesseln ledig mitten zwischen den verglimmenden Kohlen und der rauchenden Asche steht, da das Feuer an ihr nichts als die Stricke zu verzehren vermocht hat. Alle Welt ist von dem Wunder gerührt und betroffen. Der Richter wagt nicht, den Urtheilsspruch zu vollziehen. Dame Guibour ist durch die Standhaftigkeit ihres Glaubens gerettet. — Der Teufel spielte in einzelnen dieser Mystères eine fast ebenso bedeutende Rolle als die Gottesmutter; er bot sich als trefflicher dramatischer Gegensatz dazu an. Von besonders rührender Art aber ist das Mirakel von Amis und Amille, von überwiegend historisch-romantischem Charakter das Mystère de Robert le Diable*).

---

*) Von diesen vierzig Mirakelspielen sind von Franç. Michel die folgenden neun veröffentlicht worden. 1) Le miracle d'Amis et Amille, lequel Amille tua ses deux enfants pour quérir Amis, son compaignon, qui estait mesel (lépreux) et depuis les ruscita Nostre-Dame; 2) miracle de St. Ignace; 3) miracle de St. Valentin; 4) miracle de Dame Guibour; 5) miracle de Nostre Dame et de l'empereris de Romme que le frère de l'empereur accusa pour la faire destruire, pour ce qu'elle n'avait voulu faire sa volonté; 6) comment Ostes Roy d'Espaigne perdi sa terre pour gagier contre Berengier qui le tray et fis faux entendre de sa femme, en la bonté de laquelle Ostes se fiait; 7) Comment la fille du Roy de Hongrie se coupa la main, pour ce que son père voulait la épouser; 8) le miracle du Roy Thierry à qui sa mère fist entendre que Osanne sa femme eu 3 chiens; et elle avait eu 3 fils, dont il la condemna à mort et ceulx qui la doivent pugnir la mirent en mer; et depuis trouva le roy ses enfans et sa femme; 9) Comme le roy Clovis se fist chrétienner à la requeste de Clotilde sa femme, pour une bataille que il avait contre Alemans et Senes (Saxons), dont il ot la victoire et en le chretiennant envoya Dieu la sainte Ampole.

In fast allen Stücken der Sammlung liegt bereits in der legendenhaften Hülle der Keim zu dem neuen weltlichen Drama da, in fast allen scheint der Stoff vom Dichter, hauptsächlich nur wegen der darin aufgeworfenen dramatischen Conflicte und ihrer scenischen Wirkung ergriffen, wie unbeholfen derselbe sich auch in der Entwicklung beider noch zeigt. In einigen liegt aber schon ein ähnliches Interesse vor, wie in den heutigen Sensations- und Ehebruchsdramen, z. B. in dem Mirakel d'une nonne qui laisse son abbaie pour s'en aller avec un chevalier qui l'épouse oder Comment Nostre Dame delivra une abbesse qui était grosse de son clerc. Das miracle de l'empereur Othon ist derselben Quelle, wie Shakespeare's Cymbelin, entnommen, dem Roman vom König Florus und der schönen Johanna. Bei den meisten handelt es sich weit mehr um Unterhaltung, als, wie doch betont wird, um die Erbauung des Publicums. Bemerkenswerth ist, daß, soweit diese Spiele auf letztere ausgehen, sie meist nur den crassesten Wunderglauben zu fördern suchen, so daß man bisweilen eine versteckte Ironie oder Satire dahinter zu sehen vermeint. Nicht an den Tugendhaften, nicht an den durch bloßen Fehltritt in's Unglück Gerathenen erweist sich die Wunderkraft der Gottesmutter und Heiligen. Es scheint vielmehr, als ob man diese Kraft nur dann in voller Glorie glaubte zur Erscheinung bringen zu können, wenn sie sich an dem Unwürdigen in einer das Gerechtigkeitsgefühl verletzenden Weise erprobte.

Trotz dieses weltlich-realistischen Charakters, welchen hiernach die kirchlichen Spiele in den Händen der Laien und in der Form des Mirakelspiels annahmen, sind immer noch eigentliche Mysterienspiele, sowie liturgische Dramen neben ihnen hergegangen. Ja, die Verbote, welche gegen die Darstellung von Spielen der ersteren Art in Kirchen erlassen, freilich aber nicht immer und überall befolgt wurden, mußten noch dazu beitragen, daß man den Mysterien und den liturgischen Dramen wieder größere Aufmerksamkeit zuwendete. Obschon die Feier des Fronleichnamsfestes für die Entwicklung der kirchlichen Spiele in Frankreich nicht die unmittelbare Bedeutung gewonnen zu haben scheint, wie in England und Spanien, so glaube ich doch einzelne Erscheinungen dieser Entwicklung mit ihnen in Verbindung bringen zu dürfen, so erstens die starke Betonung des

Wunderglaubens, dem man seit Ende des 13. Jahrhunderts in den kirchlichen Spielen Frankreichs begegnet und zweitens die cyklische Form, welche im Laufe des 14. Jahrhunders die Mysterienspiele, wenn auch in anderer Weise als z. B. in England, gewannen. Hier wurde diese Form dadurch bestimmt, daß die Darstellung dieser Spiele von den vereinigten Gilden der Städte ausgingen. Dies war in Frankreich, wo immer nur einzelne, zum Theil privilegirte Gesellschaften, wie wir sie in den Puy's kennen lernten, die Ausrichtung derselben in die Hand nahmen, der Fall aber nicht; hier erhielt man zu ihrer cyklischen Form eine äußere Nöthigung nur durch den allgemeinen Geschmack, welcher immer mehr auf stoffliche Mannichfaltigkeit und sinnliche Pracht, auf einen reichen Wechsel der äußeren Erscheinungen und auf möglichst starke Gegensätze gerichtet war.

Schon früher hatte man den kirchlichen Spielen dadurch eine neue Form und eine neue Anziehungskraft zu geben gesucht, daß man die Begebenheiten, welche den Stoff zu den einzelnen Spielen eines Festcyklus darboten, in ein einziges Spiel zusammenfaßte — Spiele, die ich nach Wilkens Vorgang als synoptische Spiele bezeichnet habe. Jetzt ging man weiter, indem man das Begebenheitliche sämmtlicher Festspiele, welche das Kirchenjahr in sich einschloß, zu einem einzigen Spiele zusammenfaßte und sich nicht blos an die Darstellung der canonischen Bücher hielt, sondern auch die hierher gehörigen Erzählungen der apokryphischen Schriften herzuzog und jeder einzelnen Begebenheit eine möglichst reiche Ausbildung zu geben suchte, wobei man die Darstellung auf die Entfaltung aller Darstellungsformen und Darstellungsmittel und aller Bühnenwirkungen berechnete, die sich im Laufe der Zeit entwickelt hatten, allegorischer wie realistischer, ernster wie heiterer, grausiger*) wie komischer, poetischer wie theatralischer, decorativer und musikalischer. Besonders die Diableries gewannen darin einen immer größeren Spielraum.

Natürlich mußten diese Mysterien hierdurch eine mehr und

*) Ein besonders charakteristisches Beispiel für den unmäßigen und geschmacklosen Gebrauch, den man vom Grausigen machte, zeigt sich in dem Mystère de Ste. Barbe. (Parfait a. a. O. II. Bd.)

mehr wachsende Ausdehnung gewinnen. Ihre Darstellung umfaßte bald die Dauer eines ganzen Tages; auch diese genügte dann nicht, sie dehnte sich auf zwei, drei, vier und noch mehr Tage, in einzelnen Fällen sogar bis auf zwanzig, ja vierzig Tage aus. Derartige Darstellungen erforderten große Vorbereitungen, sowie entsprechende Geldmittel. Auch waren sie auf die thätige Theilnahme eines großen Personals berechnet. Für beides reichten die Gesellschaften nicht aus; man mußte hierzu den Beistand Anderer in Anspruch nehmen. Dies geschah durch den Cry, welcher in einem öffentlichen Aufzug der Festunternehmer bestand, zum Zweck der feierlichen Ankündigung eines Spiels, verbunden mit dem Aufruf, sich an demselben zu betheiligen und sich an einem bestimmten Tag hierzu vor einem über die Aufnahme entscheidenden Tribunale zu stellen. Dieser Cry ist von der Monstre zu unterscheiden, einem zweiten öffentlichen Aufzuge der Spieler selbst, in ihren Costümen, der einige Tage vor der ersten Aufführung stattfand. Eine der berühmtesten dieser Monstres war die, welche der Aufführung der „Mystère des Actes des Apostres" der Gebrüder Greban im Jahre 1540 vorausging. Die Gebrüder Parfait haben davon eine Beschreibung gegeben *), die man auch bei Serpet **) in etwas geschmückterer Form nachlesen kann ***). Diese veränderte Form und Organisation der

*) a. a. O. T. II. p. 379 u. f.

**) Le drame chretien au moyen âge p. 237.

***) Ueber die Organisation dieser Aufführungen gibt ein erhalten gebliebenes Reglement aus Valenciennes nähere Auskunft (s. Royer a. a. O. I. p. 222). Nach ihm mußte jede Person, die sich am Spiele betheiligte, um für die Kosten aufzukommen, einen Goldthaler einzahlen, wogegen sie auch einen Anspruch auf den möglichen Gewinn hatte; da nicht nur die Municipalitäten einen Beitrag zum Spiele lieferten, sondern die Unternehmer (was aber nicht allenthalben der Fall war) auch das Recht hatten, einen solchen von den Zuschauern zu erheben, die 6 deniers für den Eintritt und ebensoviel für einen Sitz zahlten. Jeder Theilnehmer mußte bei seiner Aufnahme schwören, sich nicht wieder vom Spiele loszusagen, widrigenfalls er in Geld- und Gefängnißstrafe verfiel. Diejenigen, welche nicht zu den Proben kamen, hatte eine Strafe von 3 Patars, die aber, welche am Tage der Aufführung fehlten, das Doppelte zu zahlen. Wogegen die, welche die Engel darstellten, 6 deniers für die Vorstellung erhielten. — Eine Vorstellung in Angers im Jahre 1486 ergab 5409 Livres an Einnahmen. Die Ausgaben betrugen 4179 Livres. Es verblieb also den Spielern ein Ueberschuß von 1230 Livres. Die Berechnung einer Aufführung zu Romans gibt noch

Aufführung der Mysterienspiele hinderte nicht, daß sie noch immer von Geistlichen gefördert wurden und Geistliche sich auch selbst noch an ihnen, sei es als Dichter, Unternehmer oder auch Darsteller, betheiligten. So wurde von dem Bischof Conrard Beyer in Metz eine große Aufführung der Passion daselbst angeordnet, bei welcher der Pfarrer von St. Victor, Herr von Neufchâtel, die Rolle des Christus und der Kaplan von Metrange, Jean de Nicey, die des Judas und zwar mit Gefahr seines Lebens spielte, weil man beim Hängen den Realismus etwas zu weit trieb. Auch spielte der erstere in einem anderen Mystère die Rolle des Titus und bei einer noch berühmteren Aufführung der Passion in Angers vom Jahre 1486 der Dechant von St. Martin den Christus. Noch 1536 wurde in Bourges vom Vicar die Rolle der Maria in dem Mystère des Apôtres gespielt. Wie theatralisch zu dieser Zeit selbst die in den Kirchen stattfindenden liturgischen Dramen noch hier und da dargestellt wurden, mag die Thatsache zeigen, daß im Jahre 1453 bei einem in der Kathedrale zu Besançon neu angeordneten Missus die drei Partien des Evangeliums vom Chore, von einem den Erzengel Gabriel darstellenden und mit weißen Flügeln bekleideten Kinde und von einem die Gottesmutter darstellenden jungen Mädchen ausgeführt wurden; sowie daß in Rouen die Procession der Propheten und Sybillen, Bileam auf seinem Esel unter ihnen, von einem nahen Kloster mit großem Pomp in die Kathedrale einzogen und dort auf Einladung des Präcentors der Reihe nach ihre Rollen hersagten *).

Das erste jener großen Spiele scheint das im Jahre 1365 zum ersten Male aufgeführte grand mystère de Jésus gewesen zu sein. Es ist in der Bretagne entstanden und zeigt, wie die Spiele dieses Landes überhaupt, noch eine große Simplicität und Reinheit

---

genauere Details. Das Theater dieser Stadt hatte außer den Stufenreihen noch 84 verschließbare Logen, deren jede 12 Personen faßte. Sie wurden mit 3 fl. per Spieltag vermiethet (der fl. = 14¾ frcs. heute), die übrigen Plätze wurden an den beiden ersten Spieltagen mit 1 Sol, am 3. mit ½ Sol bezahlt. Die ganze Einnahme betrug 680 fl. Es stellte sich ein Deficit von 908 fl. heraus. Die Gesammtkosten beliefen sich nämlich auf 1736 fl. oder 14920 frcs., wovon der Dichter des 3tägigen Stücks, ein Caplan Pra, 2190 frcs. erhalten hatte.

*) Tivier, hist. d. l. lit. dram. en France, p. 30.

der Behandlung. Der Ton sinkt oft in's Nüchterne herab, erhebt sich aber auch wieder zu gläubiger Innigkeit. In demselben Geiste sind eine Reihe kleinerer Spiele von legendärem Inhalte, die wahrscheinlich alle ihre Entstehung bretonischen Geistlichen verdanken und sich bei aller Einfachheit durch einzelne wahrhaft poetische Züge auszeichnen *).

Von einem wesentlich anderen Charakter, doch nicht ohne Merkmale großen Talents, ist ein anderes, schon kolossalere Dimensionen annehmendes und auf die mannigfaltigsten Wirkungen berechnetes Spiel, das die Geburt, das Leiden und die Auferstehung Christi umfassende Mysterium, mit welchem die Passionsbrüder (die Confrèrie de la Passion) 1398 in Paris ihre Vorstellungen eröffnet haben sollen und welches unter dem Namen La grande Passion über hundert Jahre lang, allerdings in verschiedenen Bearbeitungen, eine ungewöhnliche Anziehungskraft ausübte und sich über ganz Frankreich verbreitete. Von wem die erste Bearbeitung ist, wissen wir nicht, wohl aber, daß diejenige des Arnould Gresban, sowie die spätere des Jéhan Michel, Bischofs von Angers, großes Aufsehen erregten. Es ist übrigens nicht richtig, wenn Magnin**) sagt, daß die Gebrüder Parfait, welche in ihrer Geschichte des französischen Theaters einen Auszug dieses Mystères aus einer Ausgabe vom Jahre 1507 gaben***), Jéhan Michel für den ursprünglichen Verfasser derselben ausgegeben hätten. Sie sagen im Gegentheil, bei Gelegenheit der Erwähnung jener schon oben gedachten Aufführung dieses Mysteriums in Metz, daß es in der hier vorgeführten Gestalt von Arnould Gresban herrühre†) (der es möglicherweise nur hierzu neu bearbeitet habe), und daß Jéhan Michel dessen Mystère, welches aus vier Theilen bestand, von denen der erste die Geburt, die beiden mittleren die Leidensgeschichte und der vierte die Auferstehung behandelte, ebenfalls wieder nur neu überarbeitete, wahrscheinlich für die schon gedachte Aufführung

*) Näheres hierüber in der Vorrede zu Villemarqué's Ausgabe des Grand Mystère de Jésus.

**) Journal des Savants 1846, p. 11.

***) a. a. O. T. II. p. 282 u. f.

†) Da Simon Greban, sein Bruder, noch im Jahre 1460 lebte und dichtete, so ist es unwahrscheinlich, daß er der ursprüngliche Verfasser war.

in Angers vom Jahre 1486, bei welcher er zugegen war un die Rolle des Lazarus darstellte. Sie sprechen sogar mit groß Geringschätzung von ihm und messen ihm nur die Unterdrückun einzelner Stellen und die Zufügung einiger anderen bei, weil s die Gresban'sche Arbeit nicht kannten. Heute, wo die letztere i einer Abschrift der Pariser National-Bibliothek vom Jahre 1572 vo liegt, hat der Antheil Jéhan Michels an jener Arbeit genauer b stimmt werden können. Er besteht in der Unterdrückung des erste und letzten Theils der Gresban'schen Redaction und aus der E weiterung des mittleren zu vier Theilen. Später scheint man d beiden unterdrückten Theile zu der Michel'schen Bearbeitung wied hinzugezogen und hierdurch 6 Theile erhalten zu haben. In dies Form war die dem Parfait'schen Auszug zu Grunde liegende B arbeitung vom Jahre 1507, die diese nebst einer anderen vo Jahre 1539 für die correctesten hielten. Sie gaben aber no außerdem eine sehr schöne mit Miniaturen verzierte Ausgabe vo Jahre 1490 an. Die Jéhan Michel'sche Arbeit hat wohl an Uebe ladung, doch nicht an Kraft und Wahrheit des Ausdrucks gewonne Immerhin hat aber auch sie die neue, auf theatralische Wirkun und realistische Darstellung ausgehende Richtung mit einer gewisse Zurückhaltung verfolgt.

Um sowohl diese Dichtung, wie überhaupt die dramatische kirchlichen Spiele des ganzen Zeitraums richtig zu würdigen, wi man freilich zu bedenken haben, daß die Darstellung derselben i Wesentlichen doch noch immer geblieben war, was sie ursprüngli gewesen ist, nämlich eine symbolische, und die realistische Ausführun sich immer nur auf Einzelnes bezog. Dies läßt sich am besten a dem 23 Acte umfassenden Mystère du vieil Testament erkenne in welchem man z. B. die Theilung von Tag und Nacht nur d durch versinnlichte, daß ein großes, halb weiß, halb schwarz g färbtes Tuch sichtbar wurde (Adoncques se doit monstrer u drap peint, c'est assavoir la moytié toute blanche, et l'aut noire). Vieles, was uns heute abgeschmackt, kindisch, verletzer vorkommt, konnte für jene Zeit dies nicht sein, für welche die B deutung noch überwog, und diese Bedeutung etwas Heilige auf den religiösen Glauben Bezogenes war. Daher man keinen A stoß daran nahm, wenn die heilige Jungfrau oder die heilige An

sich auf der Bühne in's Bett legten, weil sie ihre Niederkunft herannahen fühlten oder diese sich hinter den Vorhängen ihres Zimmers vollzog*) und ebenso wenig, wenn Anna gleich darauf mit der neugeborenen Maria wieder hervortrat**), und diese bereits im Alter von drei Jahren war, oder wenn viele Meilen auseinander liegende Orte sich auf demselben Schauplatze vereinigt zeigten und die Reise von dem einen zum anderen durch einige wenige Schritte auf der Vorbühne zurückgelegt wurde. Auch wird man zu berücksichtigen haben, daß überhaupt nicht Alles so realistisch dargestellt werden konnte, daher auch nicht dargestellt worden ist, wie es die Bühnenweisungen erwarten lassen. Wenn es z. B. in dem fünf Tage umfassenden Mystère de Ste. Barbe bei Parfait heißt „Tyranni ligant eam nudam ad postem", so kann dies trotz der realistischen Weisung des Nachsatzes: Lorsque les bourreaux se sont exercés quelque tems, ils se reposent pour prendre haleine und le Prêvot lui fait frotter ses plaïes, avec du vinaigre et du sel, doch nur andeutungsweise ausgeführt worden sein, weil, so viel wir wissen, diese Rolle damals nicht von Frauen gespielt worden ist.

Den Höhepunkt erreichte die uns hier vorliegende Richtung in dem Mystère: Les actes des Apostres, welches, wie Gebrüder Parfait, die es auszugsweise mittheilen, sagen***), aus neun Büchern bestand, von denen jedes in mehrere Tage zerfiel. Die Darstellung desselben soll 40 Tage umfaßt haben. Es wurde 1540 mit außergewöhnlichem Gepränge in Paris (s. S. 119), früher aber schon in Mans, Angers und Bourges zur Aufführung gebracht. Arnould Gresban hatte dasselbe begonnen, sein Bruder Simon beendete es, wie Gebrüder Parfait annehmen, um 1450.

Wichtiger noch für die Entwicklung des weltlichen Dramas war eine andere dieser Monstredarstellungen (zu denen auch die

*) Sainte Anne paraît incommodée, Joichim ordonne à la chambrière d'en avoir soin. — Ici se couche Anne. Oder Elizabeth, qui vient de s'accoucher derrière la Scène paraît avec Marie. On la félicite de son heureuse délivrance et cependant on émaillotta l'enfant.

**) Icy Sainte Anne se recouche et sont tirés les custodes, puis peu de temps après s'en yra secrètement vers Joichin et sera Marie en l'aage de troys ans avec eulx. (Parfait a. a. O. T. I. p. 100.)

***) a. a. O. T. II. p. 386 u. f.

zwanzig Tage umfassende Passion de Valenciennes noch gehört, die des Mystère du siège d'Orléans*). Man kann sie als den ersten Versuch eines historischen nationalen Dramas oder vielmehr eines historischen Dramencyklus bezeichnen, obschon sie im Grunde nur eine einzige Begebenheit, aber die bedeutendste nationale Begebenheit des Jahrhunderts behandelt. Sie umfaßte ebenfalls 40 Tage und ungefähr 60 wechselnde Schauplätze. Die erste Aufführung kann nur zwischen dem Jahre der Begebenheit, 1429, und dem der uns erhalten gebliebenen Niederschrift, 1470, liegen, und Rechnungen der Stadt Orleans machen es wahrscheinlich, daß sie im Jahre 1439 stattfand; sowie eine Stelle der Abschrift darauf hinweist, daß sie noch einmal im Jahre 1456 wiederholt worden ist. Doch ist dieses Mysterium nicht das erste Beispiel der Behandlung eines historischen Stoffs. Schon 1395 war die Geschichte der Griseldis zum Gegenstande einer Darstellung gemacht worden, aber doch nur im romantisch-novellistischen Sinne. Hier war es ein wahrhaft nationales, patriotisches Interesse, welches den Impuls dazu gab. Was diese von London nach Boulogne, Chinon, Cléry, Chartres, Orleans, Vaucouleurs, Rouvroy, Jargeau, Beaugency, Meung, Patay, Rheims ꝛc. springende und sich in der vollen epischen Breite ihrer einzelnen Ereignisse darstellende Handlung einheitlich verknüpft und bewegt, sagt Tivier, ist die Gefahr, welche über das Vaterland und über eine opfermüthige Stadt verhängt war, sowie der Glaube an eine über Frankreich wachende Vorsehung, welche Alles zu dessen Heile lenkte und regierte; daher der Dichter bei jeder großen Krisis seine Zuschauer in den Himmel führt, um ihnen zu zeigen, wie nur die Vermittlung der Gottesmutter und der Schutzheiligen der Stadt Orleans den Zorn Gottes besänftigt und ihre Rettung herbeigeführt habe.

Es scheint, daß es diese Dichtung war, die auch noch einem anderen Poeten der Stadt Orleans, dessen Name aber erhalten geblieben ist, Jacques Millet, zu dem Mysterium der Zerstörung Troja's begeisterte, welches jedoch bescheidenere Dimensionen zeigt, da es auf nur vier Tage berechnet ist. Es ist, wie

*) Eine genaue Inhaltsangabe findet sich bei Tivier a. a. O. p. 288.

das vorige, nicht ohne poetischen Werth, besonders sprechen einzelne Züge echter Naivetät darin an.

Neben diesen Monstremysterien liefen natürlich eine Menge kleinere her, und wenn einzelne dieser Werke, wie die Passion des Gresban, sich auch über ganz Frankreich verbreiteten, so hatte doch andererseits jede größere Stadt wieder ihre eigenen Dichter. Unter den uns bekannt gewordenen Werken dieser Art verdienen besonders die die Geschichte des Evangelisten Johannes behandelnden Mysterien Hervorhebung, weil in ihnen die Anwendung lebender Bilder, wie sie noch heute die Ammergauer Vorstellungen zeigen, zum ersten Male hervortritt. Auf diese Weise wurden nämlich die Visionen der Apokalypse zum Theil darin dargestellt. Bei einzelnen wird man sich wohl mit einer nur bildlichen Darstellung haben genügen lassen.

Magnin bezeichnet die Zusammenziehung der Begebenheiten verschiedener kirchlicher Festcyklen in ein einziges Spiel als einen bedeutenden Schritt zur völligen Loslösung des Dramas von der Kirche, weil Stücke dieser Art nicht mehr auf einen bestimmten Festtag berechnet waren, sondern an jedem beliebigen Tage dargestellt werden konnten. Viel entscheidender war aber noch die Bildung eines feststehenden Theaters, auf welchem an jedem beliebigen Tage Aufführungen stattfinden konnten, da hierdurch sehr bald ein Bedürfniß nach regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen solcher Spiele hervorgerufen werden mußte.

Die Gebrüder Parfait erzählen*), daß Pilger, welche aus dem gelobten Lande zurückgekehrt waren, sich mit Gesängen Unterhalt auf ihrem Wege verdienten und so auch nach Paris kamen, wo eine Anzahl Bürger ihnen dadurch dauernde Unterstützung zu schaffen suchten, daß sie ihnen ein Theater errichteten, um daselbst an den hohen Festtagen heilige Spiele zur Erbauung des Volkes zur Darstellung bringen zu können. Diese Erzählung ist jedoch von verschiedenen Seiten in Zweifel gezogen worden. Und man hält es zum Theil für wahrscheinlicher, daß die uns schon bekannten Spielleute der Rue St. Julien des menestriers diejenigen waren, welche zuerst dergleichen Spiele in Paris gewerbsmäßig zu öffentlicher

*) a. a. O. T. I. p. 41 u. f.

Darstellung brachten. Auch heißt es in einer Anmerkung der Gebr. Parfait, daß diese Spiele schon zwanzig Jahre früher in Paris üblich gewesen seien*). Möglich daß sich sowohl Spielleute, wie Pilger mit Bürgern der Stadt, oder auch nur diese letzteren zu jenem Zwecke verbanden. Genug, daß im Jahre 1398 zu St. Maur bei Paris die Passion von einer Gesellschaft in einem eigenen Theater gespielt wurde. Obschon der Prévôt von Paris diese Spiele verbot, die mithin ohne obrigkeitliche Erlaubniß stattgefunden haben mußten, erhielt jene Gesellschaft von Carl VI. das Privileg unter dem Namen der Confrèrie de la Passion de Nostre Seigneur kirchliche Spiele in ihrem Theater zur Aufführung zu bringen, welches sie 1402 nach Paris verlegte, wo sie zu diesem Zwecke einen Saal des Hospitals de la Trinité bezog und jene Spiele zum ersten Male wieder in einem geschlossenen Raum zur Darstellung brachte**). Sie hatten längere Zeit einen außerordentlichen Zulauf. Es scheint jedoch, daß sie allmählich Abbruch von einer anderen Gesellschaft erfuhren, die ein noch älteres Privileg als sie selber besaß.

Schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts hatten die Clerks, d. i. die Gehülfen der Parlamentsprocuratoren von Philipp dem Schönen das Gerechtsam erworben, eine Corporation unter dem Namen des Königreichs der Bazoche zu bilden — eine Bezeichnung, die, was ihren ersten Theil betrifft, sich auf den Titel ihres Präsidenten bezieht, den sie, wie noch so manche andere Corporation jener Zeit, ihren Roi nannte, deren zweiter Theil aber wahrscheinlich auf einer Umbildung des Wortes Basilika beruht***).

---

*) Gewiß wenigstens ist, daß schon 1380 beim Einzuge Carl VI. der Sitte der Zeit gemäß auf den Straßen Vorstellungen stattfanden, die man Mysterien nannte. Gebrüder Parfait, welche von einigen der späteren Beschreibungen geben, bemerken jedoch, daß diese Darstellungen meist nur in lebenden Bildern bestanden, deren Gegenstand theils den heiligen Schriften entnommen, theils aber auch von allegorischem Charakter war. Indessen war mit ihnen auch Gesang und Pantomime verbunden. Auch fanden zuweilen Anreden dabei statt.

**) Dieser Saal hatte eine Länge von 21 Toisen auf 3 Toisen Breite (1 Toise = 2 Mètres).

***) Dr. Adolf Ebert, Jahrb. f. rom. u. engl. Liter. Bd. I. Les clercs de la Bazoche ꝛc., S. 232 ist zwar nicht dieser Meinung; ich halte jedoch seine Gründe für nicht genügend beweiskräftig.

Gebr. Parfait berichten, daß die Pariser Bazoche, nach deren Vorbild bald ähnliche Vereinigungeu in anderen größeren Städten des Landes entstanden, alljährlich eine große Zusammenkunft hielt, die durch eine öffentliche Monstre eingeleitet wurde. Auch scheint sie gleich nach ihrem Entstehen den Drei-Königstag und den Maitag festlich und in einer Weise gefeiert zu haben, die sie wohl aus dem akademischen Leben herübernahm*). Diese Feste erhielten noch ihren besonderen Charakter von dem Stand und Beruf der Mitglieder der Bazoche. Juristische Disputationen und fingirte Processe in übermüthiger, satirischer und wohl auch barocker Form bildeten bald ihren hauptsächlichsten Gegenstand. Das scholastische Wesen mußte zu seiner Verspottung die eigenen Waffen hergeben, wie die Bazoche auch ihren eigenen Stand in erster Reihe verspottete. In jedem Streite liegt ein dramatisches Motiv, daher gerichtliche Verhandlungen in den Dramen des Mittelalters und den ersten Zeiten der Entwicklung des neuen Dramas eine so große Rolle spielen. War doch das Streitspiel bis jetzt vorzugsweise die dramatische Form der Allegorie gewesen, aus der sich, wie ich gezeigt, schon sehr früh auch die Moralität entwickelt hatte, ohne bisher zu größerer Aufnahme gekommen zu sein. Es kann uns aber nicht Wunder nehmen, daß jetzt, wo die Allegorie so ganz in die Mode gekommen war, die Bazoche sich auch der Moralitäten bemächtigen mußte und diese nun plötzlich eine gewisse Beliebtheit errangen. Die andere Form, in der sich das Streitspiel aber entwickeln konnte, war die Farce. Schon früh soll die Bazoche, nach Gebr. Parfait, einige Tage vor ihrer Monstre eine Moralität oder eine Farce zur öffentlichen Aufführung gebracht haben. Ich lasse es dahin gestellt, ob sich die Farce früher als die Moralität oder gleichzeitig mit und neben ihr, oder erst aus ihr und der Allegorie überhaupt entwickelt hat, wie dies in England mit den Interludes der Fall gewesen zu sein scheint. Jedenfalls würde dies letztere mehr im Charakter und Geiste des Mittelalters gelegen haben. Auch erhält es gewissermaßen dadurch eine Bestätigung, daß noch eine dritte Gesellschaft, die enfants sans souci, in Paris entstand, die wahrscheinlich durch die Narrenfeste in's Leben gerufen worden und aus jungen, wohl-

*) Dr. Adolf Ebert a. a. O. Bd. I. S. 234.

habenden Leuten der gebildeten Stände zusammengesetzt war, wel
sich unter einem Prince des sots und unter dem Namen der Sott
vereinigt und von Carl VI. das Patent erhalten hatte, währ
des Carnevals öffentlich in den Hallen oder von beweglichen Wa
herab in den Straßen ihre Spottspiele, Sotties, zur Aufführ
zu bringen, die ebenfalls von einem allegorischen, aber grotes
Charakter waren*). Dr. Ebert weist darauf hin, daß, gleich
die Bazoche neben der Moralität die Farce pflegte, oder, allgemei
ausgedrückt, neben der allegorischen eine realistische Richtung v
folgte, dies auch bei den Spottspielen der Enfants sans souci wie
der Fall war, insofern diese Spiele theils ein allgemeines
im Auge hatten, theils auf eine ganz bestimmte Einzelerscheinu
des wirklichen Lebens gerichtet waren. Indessen geht auch
die Sottie eigentlich nie über die Personificirung des einzel
Standes hinaus, der sie nur gelegentlich eine individuelle Ma
gibt. So erscheint z. B. der Sot dissolu als Geistlicher gekle
und gelegentlich noch in der Maske eines ganz bestimmten Ge
lichen u. s. f.

Es scheint, daß die Confrèrie de la passion, um ihren Spie
mehr Anziehungskraft zu geben und der Concurrenz der Bazo
zu begegnen, sich mit den Enfants sans souci, die wahrscheinl
ebenfalls darunter litten, verband. Doch haben die letzteren da
wohl nur eine ganz eigene Art Spiele aufgeführt, in denen
das Ernste und Burleske mischten und die, wie Gebr. Parfait u
mittheilen, Jeux de pois filés von ihnen genannt wurden.

Zur weiteren Ausbildung der Moralitäten hatte die Bazo
die Form der Mysterienspiele zum Muster genommen und je m
dies geschah, desto mehr mußte man auch darauf ausgehen,
Gestalten derselben, welche ursprünglich nur vom wirklichen Le
abgeleitete Begriffe zu versinnlichen hatten, ein realistisches Le
und den durch sie dargestellten Vorgängen einen geschichtlichen V
lauf zu geben; freilich immer nur so, daß daraus das Allgeme
der menschlichen Natur und Schicksale lebendiger hervortrat.
behielt dabei noch immer ihren doctrinär-lehrhaften Charakter

*) Eine der berühmtesten der in anderen Städten Frankreichs entstande
Gesellschaften dieser Art war die Mère folle zu Dijon.

während diese Belehrung bald nur auf sophistische Ueberredung, bald auf wirkliche sittliche Besserung gerichtet war. Doch verschmolzen andererseits wieder die Elemente aller dieser verschiedenen Gattungen vielfach miteinander. Die Mysterienspiele nahmen die Allegorie, sie nahmen den Sot der Sotties in sich auf (das erste mir bekannte Beispiel von letzterem ist der Stultus in dem Mystère de Ste. Barbe). Die Moralitäten bemächtigten sich dagegen der Person Gottes, der Engel und Teufel und beide zogen wieder die Elemente der Farce, sowie mit der wachsenden Kenntniß der griechischen Dichter die Mythologie zu sich heran.

Die Moralitäten scheinen sich übrigens in Frankreich nicht allzu lange der Gunst des Publicums erfreut zu haben. Die Farce und die Sottie dominirten. Die letztere hauptsächlich durch die politische, kirchliche und nicht selten persönliche Satire, welche sie übte. Besonders während der Kriege unter Carl VI. und Carl VII. wurde damit großer Mißbrauch getrieben, da sich die Parteien derselben gegeneinander bedienten, was freilich auch gelegentlich wieder zu Einschränkungen und Verboten führte. Zu dieser Zeit, wo alle gesetzliche Ordnung darnieder lag, scheinen die einzelnen Gesellschaften die Gerechtsame der anderen nicht mehr beachtet zu haben und was zunächst bloße Anmaßung war, wurde später durch Compromiß gebilligt und festgestellt. Der Prince des sots — heißt es bei Parfait*) — gab den Clercs der Bazoche die Erlaubniß, Sotties zu spielen und erhielt dafür die Berechtigung, seinerseits Moralitäten und Farcen zur Darstellung bringen zu lassen. Aehnliche Uebereinkommen mußten auch zwischen ihnen und den Passionsbrüdern stattgefunden haben, da diese ihren Mysterien eine Farce vorausgehen ließen. Es ist sogar festgestellt, daß das Parlament nach dem Friedensschluß die Bazoche zur Darstellung von Sotties ermächtigte, ihr dabei aber jeden Mißbrauch dieser Freiheit untersagte. Sie kehrte sich jedoch an diese Einschränkung nicht, was endlich ein Verbot aller Spiele derselben im Jahre 1446 nach sich zog. Dieses Verbot wurde zwar unter gewissen Einschränkungen wieder aufgehoben, da aber die Bazoche, um diese zu umgehen, sich verschiedener Auskünfte bediente, wie Masken, Zettel (écriteaux), auf

*) a. a. O. T. II. p. 98 u. 200.

denen die Anzüglichkeiten und Zweideutigkeiten, die sie verbreiten wollte, geschrieben waren, so erfolgte 1476 ein noch viel strengeres Verbot, das erst unter Ludwig XII. wieder aufgehoben wurde. Die letzte Nachricht von einer Aufführung der Bazoche ist vom Jahre 1582. Es war aber eine Tragödie, welche man spielte. Der alte oppositionelle, satirische Geist derselben war völlig gebrochen, doch fristete sie noch lange (bis zur Revolution) ein immer mehr in ihren Rechten beschränktes Leben.

Von den erhalten gebliebenen Moralitäten ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten die Du bien advisé et mal advisé. Sie ist in 8 Theile getheilt, von Pierre le Caron gedichtet und umfaßt gegen 8000 Verse; 57 Personen treten darin auf. Gebrüder Parfait, die sie auszugsweise mittheilen, bezeichnen sie als Mystère. Auch hat sie die Form eines solchen. Großes Aufsehen machte ferner die Moralität: l'Enfant prodigue. Berühmter aber noch war: La condamnation de banquet von Nicole de la Chesnayes, dem Arzte Ludwig XII. (vom Jahre 1512). Sie ist gegen die Genußsucht gerichtet. „Die darin seinem König gegebenen Lehren — sagt Royer*) — erreichten jedoch nicht ihren Zweck. Nachdem der König zum dritten Male geheirathet hatte, wollte er den jungen Mann allzusehr spielen und verlängerte auch seine Tafelfreuden. Er starb wie das Banket in der Moralität, indem er zu spät bereute, das Maß überschritten zu haben." Auch Margarethe, die Königin von Navarra versuchte sich in diesen Spielen, war aber weniger glücklich damit, als mit ihren Erzählungen. Als Beispiel einer besonderen Gattung der politisch-satirischen Moralität mag die des Pierre Gringoire hier noch angeführt werden, in welcher derselbe, um seinem König, Ludwig XII., zu gefallen, den Papst Julius II. als Homme obstiné dem Gelächter preisgab.

Pierre Gringoire**), wahrscheinlich zwischen 1475—80 in der Normandie geboren und 1544 gestorben, widmete sich bereits früh der Dichtkunst und dem Theater. Er war einer der bedeutendsten Führer der Enfants sans souci, denen auch Clément Marot

*) Histoire du théâtre etc., T. I. p. 419.

**) Chassang, Pierre Gringoire. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. III. S. 297.

in seiner Jugendzeit angehörte*) und die von Ludwig XII., der sich ihrer nicht selten bediente, vielfach begünstigt wurden. Insbesondere war ihm Gringoire's Feder völlig geweiht. Später erhielt dieser eine Anstellung im Dienste des Herzogs von Lothringen, um schließlich ein eben so dienstefriger Diener der Kirche zu werden, als er früher ein Verspötter derselben gewesen war. Gringoire ist ein Vorläufer Villon's genannt worden, besaß aber weder dessen Talent, noch dessen Feinheit. Er verstand es noch nicht, den Stoff, daher noch weniger die Form zu beherrschen. Allein er besaß eine gute Beobachtungsgabe, Temperament und auch Witz. Im Jahre 1511 trat er an einem und demselben Tage mit der oben erwähnten Moralität, mit einer Farce und der Sottie du Prince des sots et Mère Sotte auf, die das berühmteste Stück dieser Gattung blieb. Die Commune kommt, sich darin bei dem Prince des Sots über den Papst zu beklagen und weissagt ein Schisma. Die Mère sotte, als heilige Kirche verkleidet, tritt auf und sucht sich zu vertheidigen, bis ihr die Larve und die heiligen Gewande heruntergerissen werden und sie als Mère Sotte dasteht. Die Gebr. Parfait geben indeß nicht dieser, sondern der Sottie à huit Personnages (le monde, abuse, sot dissolu, sot glorieux, sot trompeur, sot fripon, sot ignorant und sotte folle) den Preis. Auch sie ist wahrscheinlich unter Ludwig XII. entstanden, da sie in noch höherem Grade als die vorige von einer gegen die Mißbräuche der Kirche gerichteten Tendenz ist. Doch nicht gegen sie nur allein, denn außer dem sot dissolu, als Geistlichen, läuft hier auch der sot glorieux, als Soldat, und der sot fripon, als Richter, herbei, um im Gefolge des abus die eingeschläferte alte Welt auszurauben.

Unter den Farcen ist die weitaus berühmteste der Advocat Pathélin (Maître Pierre Pathélin), die man, um dem Kind einen Vater zu geben, einerseits dem Antoine de la Sale, andererseits dem Clerc Pierre Blanchet zugeschrieben hat**). Es ist ein köstliches Beispiel von Selbstironie und Verspottung des eigenen Standes. Sie wurde zu ihrer Zeit sogar in's Lateinische über-

*) Gebr. Parfait theilen eine Ballade desselben mit, die er (1512) für diese Gesellschaft gedichtet (a. a. O. T. II. S. 202).

**) Aelteste Drucke Lyon und Paris, 1480 und 90. Neueste Ausgabe von P. Lacroix. Paris 1859.

tragen und erhielt sich, wennschon in verschiedenen Bearbeitunge bis jetzt auf der Bühne*). Noch lange war der Name sprichwöı lich für die Bezeichnung eines Mannes, der unter dem Schein d Rechtlichkeit und Gemüthlichkeit alle Welt zu betrügen sucht. Pathél hat seiner Frau einen neuen Rock zu schaffen versprochen. Er nimı denselben bei einem Tuchhändler auf Rechnung, was ihn aber nic abhält, den Schäfer desselben, welcher von ihm wegen einiger g stohlener Schafe verklagt worden war, vor Gericht zu vertheidige Pathélin prägt seinem Clienten ein, auf alle Fragen seines Her vor dem Richter mit nichts als einem bée zu antworten. D Tuchhändler wird darüber so grimmig, daß er in seinen Recht handel beständig seine Forderung für das Tuch einmischt, so d ihn der Richter immer wieder erinnern muß „de revenir à s moutons", bis er zuletzt, der Sache überdrüssig, den Schäfer fr spricht. Doch Pathélin soll dessen nicht froh werden. Sein schlau Client ist nicht umsonst bei ihm in die Schule gegangen. Er ka den mit ihm vereinbarten Lohn auf keine Weise von dem schlau Burschen herausbekommen, da dieser auf alle seine Forderunge Bitten und Drohungen nun ebenfalls wieder nichts als ein bloß bée für ihn hat.

Unter den Farcen einer etwas späteren Zeit finden sich au zwei von der Königin von Navarra: la comédie des deux fill et des deux mariées und la farce de Trop, prou, peu et moin die aber, wie der Titel schon zeigt, zu den allegorischen Strei spielen gehört.

Das interessanteste Mysterium der späteren Zeit ist das i ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandene Mystère d St. Louis von Gringoire. Er schrieb es auf Veranlassu der Vorsteher der Confrèrie de St. Louis**); man kann sich dah nicht wundern, den Dichter hier auf Seiten des Papstthums sehen. Doch schrieb er jetzt überhaupt nur noch religiöse Gedicht Das Alter hatte ihn fromm gemacht. Auch noch jetzt war er ab unfähig, einen so reichen Stoff zu beherrschen und dramatisch

*) Im vorigen Jahrhundert war besonders die Bearbeitung von M. Brueys beliebt.

**) Bei Chassang a. a. O. p. 328 findet man eine ziemlich genaue Inhalt angabe.

organisiren. Es ist ein bloßes Aneinanderreihen von Begebenheiten, in die er eine Menge im Geschmacke der Zeit erfundener Episoden, voll Wunder und Allegorie, noch mit hineintrug. Doch macht sich darin wieder ein individuellerer Geist der Charakteristik bemerkbar.

Im Uebrigen waren die Mysterien dieser Zeit immer äußerlicher, weltlicher und geschmackloser geworden. Von der alten Einfalt und Glaubensinnigkeit war nur noch selten eine Spur, dafür wurde der Wunderglaube immer mehr dazu benutzt, weltliche und, wie wir heute sagen würden, piquante Stoffe in sie einzuführen, wie z. B. in dem Mystère du chevalier qui donne sa femme au diable, ein Sujet, das in der entsprechenden Form auch heute wieder Glück machen würde. Die Wendung ist hier aber diese: des Ritters Gattin richtet auf dem Wege zum Teufel eiu inbrünstiges Gebet an die heilige Jungfrau. Diese nimmt ihre Gestalt an und begleitet den Ritter zum Teufel, der über sie keine Macht hat, die Verwechslung daher sofort inne wird und sich durch dieselbe betrogen sieht. Denn trotz alles Sträubens wird er genöthigt, seinen Pact mit dem Ritter herauszugeben, dieser dagegen verpflichtet, mit seiner Frau fortan in Ruhe zu leben, und das Publicum schließlich ermuntert, die unbefleckte Empfängniß der heiligen Jungfrau immer in Ehren zu halten. — Eine andere Richtung des kirchlichen Dramas suchte durch die Musik ihre Wirkungen zu erzielen. In einem Mysterium der Geburt Christi vom Jahre 1539 wurde fast Alles gesungen. Das würde wie eine Rückkehr zu den Formen erscheinen, von denen man ausgegangen war, wenn der Charakter der Musik sich nicht ebenso verändert gehabt hätte, wie der der Texte. „Sur divers chants de plusieurs chansons — heißt es hier auf dem Titel — Et premièrement le voyage en Bethlehem et l'enfantement de la vierge sur le chant: Le plus souvent tant il m'ennuye."

Unter diesen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß diese Art Vorstellungen der Confrèrie de la passion großen Anstoß erregten und in Mißachtung geriethen. Schon 1539 hatten die Vereinsbrüder das Hospital de la Trinité verlassen müssen. Sie mietheten sich im Hôtel de Flandre ein, wurden aber hier bald wieder verdrängt, da dieses Gebäude 1543 abgerissen werden mußte. Sie erwarben nun einen Theil des Hôtel de Bourgogne und errichteten hier eine neue Bühne. Als sie aber zur Eröffnung derselben

beim Parlamente um die Erneuerung ihres Privilegs einkamen, wurde ihnen dies zwar zugestanden, jedoch an die Bedingung geknüpft, nur weltliche und dabei ehrbare Spiele fortan darzustellen, der Vorführung kirchlicher sich dagegen ganz zu enthalten. Die Vereinsbrüder nahmen zwar unter dieser Einschränkung ihre Vorstellungen auf, ohne jedoch den erhofften Erfolg zu erzielen, da sich ein ganz anderer Geschmack zu bilden begonnen hatte, dem sie nicht zu genügen vermochten, was näher darzulegen jedoch der Geschichte des neuen Theaters angehört. Wenn auch die Darstellungen kirchlicher Spiele in Paris hiermit aufhörten, so fanden deren doch im übrigen Lande noch lange statt, wenn schon immer vereinzelter, wie auch die kirchlichen Feste hier und da noch lange einen dramatischen Charakter bewahrten.

2. England.

Miracle-plays. — The Scrivener's play. — Collectiv-plays. — Bewegliche Bühnen. — Fronleichnamsspiele. — Pageants. — Chester-, Towneley- und Coventry-plays. — Charakter der englischen Miracle-plays. — Darstellung derselben; Organisation; Costüm. — Einzelspiele. — Die Chorknaben von St. Paul's. — Die Parish-clerks von London. — Players of interludes. — Die Moralitäten oder moral-plays. — John Skelton. — Uebergang zum Interlude und zum historischen Drama.

Mirakelspiele waren nach dem Zeugniß des William Fitz-Stephens in England zwischen 1170—82 sehr im Gebrauch. War doch schon das älteste uns bekannt gewordene kirchliche Spiel in England, das St. Katharinenspiel, ein Mirakelspiel. Indessen verstand man hier darunter zugleich noch Mysterienspiele. Der Unterschied beider Bezeichnungen hatte sich hier schon zeitig verwischt oder vielleicht auch niemals bestanden. 1258 wurden dergleichen Spiele bereits von Histrionen, d. i. von gewerbsmäßigen Spielern, zur Darstellung gebracht, daher sie zu dieser Zeit auch schon in der Volkssprache stattfinden mußten. Ueberhaupt scheinen diese Spiele sich hier nicht aus dem Gottesdienst entwickelt zu haben, sondern von Außen aufgenommen und in eine nur lose Verbindung mit ihm und der Kirche gebracht worden zu sein. Nicht so jedoch daß sie nicht auch von Geistlichen und Mönchen dargestellt worden wären. Als ältestes der auf uns gekommenen, in der Volkssprache geschriebenen Miracle-play's lernten wir schon „die Höllenfahrt

Christi" (the harrowing of the hell) kennen. Fast aus derselben Zeit ist: „The scrivener's play", welches den Unglauben des Apostels Thomas behandelt. Nach dem Herausgeber, Collier, gehört es zu den in York durch die Zünfte dargestellten Spielen, und zwar als das der „Scrivener's"- (Schreiber-) Zunft angehörende Spiel. Fast aus derselben Zeit ist uns aber auch eine ganze Sammlung von Spielen erhalten geblieben, welche in einem bestimmten Zusammenhang miteinander stehen und nachweislich, wie das vorige nur muthmaßlich, von den Zünften der Bürger zur Darstellung gebracht worden sind.

In England, wo sich das Gildenwesen sehr früh ausgebildet hatte, waren nämlich in verschiedenen Städten des Landes die Gilden derselben zusammengetreten, um an einem bestimmten Festtage oder Feste des Jahres nicht nur ein einzelnes jener heiligen Spiele, sondern einen Cyklus von Spielen, welcher die ganze Lebens- und Leidensgeschichte Christi umfaßte, in der Art zur Aufführung zu bringen, daß, soweit möglich, jede Innung ein besonderes Spiel übernahm.

Der Gedanke hierzu, zumal er kein Vorbild in einem anderen Lande hatte, sondern in der Form seiner Ausführung ganz einzig in der Geschichte des mittelalterlichen kirchlichen Dramas dasteht, auch den cyklischen Spielen Frankreichs sowohl, wie den spanischen Auto's vorausgeht und auf anderen Voraussetzungen wie diese beruht, konnte kaum an all' den verschiedenen Orten, die nachweislich solche Spiele besaßen (Chester, Coventry, York, Newcastle on Tyne, Leeds, Lancaster, Preston, Kendal, Wymondham), gleichzeitig oder unabhängig von einander entstanden sein. In der That war dies, so weit wir es beurtheilen können, auch nicht der Fall; vielmehr scheint es, daß Chester allen anderen hierin vorausging. Von allen uns bis jetzt bekannt gewordenen Spielen dieser Art sind sie wohl die ältesten. Sie weisen bis auf das Jahr 1268 oder doch auf eine nur wenig spätere Jahreszahl zurück.

A. Ebert*) glaubt ihr Entstehen auf die Jahresfeste der Zünfte zurückführen zu können, deren wichtigstes das ihres Schutz-

*) Die englischen Mysterien ꝛc.; Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. I. S. 46.

heiligen war, welches wohl mit in der Kirche, an dem dieſen letzteren geweihten Altare, vielleicht ſelbſt mit einer Darſtellung aus dem Leben des Heiligen gefeiert worden ſein mochte. In der That ſind uns dergleichen Feſtfeiern aus Frankreich bekannt, wie z. B. von den maistres et compaignons cordouenniers zu Paris das Mistère de St. Crispin, ihres Schutzheiligen, alljährlich an deſſen Feſttage geſpielt wurde. Nur möchte ich glauben, daß der Corporationsgeiſt ein Hinderniß geweſen ſein würde, von ſolchen Gewohnheiten zu Gunſten eines allgemeinen Feſttages aller Zünfte abzugehen. A. Ebert meint freilich, daß hierzu das Fronleichnamsfeſt die Veranlaſſung geboten habe, — und daß dieſes Feſt zu den engliſchen Collectivſpielen in einer gewiſſen Beziehung ſteht, geht allerdings aus dem Umſtande hervor, daß dieſe Spiele in verſchiedenen Städten von Altersher am Fronleichnamsfeſte ſtattfanden. Auch ſcheint auf den erſten Blick die Darſtellungsform dieſer Spiele für einen ſolchen Zuſammenhang zu ſprechen, da ſie auf beweglichen Bühnen, an verſchiedenen Punkten der Stadt und zwar meiſt in einer beſtimmten Reihenfolge aufgeführt wurden, ſo daß ein und daſſelbe Spiel eben ſo oft aufgeführt werden mußte, als die Bühne hiernach den Platz wechſelte und ebenſo viele Darſtellungsplätze angeordnet waren, als das Collectivſpiel einzelne Spiele in ſich ſchloß.

Indeß iſt der Zweck dieſer Einrichtung ebenſo leicht zu erkennen, als es bei näherer Betrachtung ſchwer iſt, ihn von den Fronleichnamsſpielen herzuleiten. Denn augenſcheinlich wollte man durch die Vertheilung der Darſtellung auf verſchiedene Schauplätze einen allzu großen Zudrang vermeiden und es jedem Einzelnen der Bevölkerung möglich machen, derſelben mit Bequemlichkeit beizuwohnen. Andererſeits gewährte dieſelbe aber zugleich noch den Vortheil, daß jede der Zünfte, oder doch wenigſtens jede der größeren, ein geſondertes Spiel übertragen erhalten und dieſes zu ſelbſtändiger Geltung bringen konnte. Das Fronleichnamsfeſt konnte den Gedanken zu den beweglichen Bühnen aber eigentlich gar nicht nahe legen, denn wenn man auch wirklich während der Proceſſion an verſchiedenen Plätzen Vorſtellungen hätte geben wollen, was in England nicht einmal ſtattfand, ſo würde es doch hierzu keiner beweglichen Bühnen bedurft haben. Hier hätten die Bühnen, auf denen

diese Schaustellungen stattzufinden hatten, auch feststehende sein können, da es hier ja das Publicum, die Procession war, was sich bewegte. Bei den englischen Collectivspielen war dagegen bis auf einzelne Ausnahmen das Publicum feststehend und ließ die verschiedenen Spiele zu sich herankommen, daher die Bühnen, auf denen sie dargestellt wurden, hier allerdings beweglich sein mußten. Auch waren die englischen Collectivspiele, wenn sie schon meist bei dem Fronleichnamsfeste zur Aufführung gebracht wurden, doch keine eigentlichen Fronleichnamsspiele, obwohl man auch diese kannte. Und diese Fronleichnamsspiele selbst, sowie überhaupt die Ueblichkeit, bei oder nach der Fronleichnamsprocession Spiele zur Aufführuug zu bringen, sind jedenfalls jüngeren Datums als die ältesten der uns bekannt gewordenen Collectivspiele, da jene wohl kaum vor dem Jahre 1316 (der allgemeinen Einführung des Fronleichnamsfestes) in Anwendung gekommen sein dürften, diese aber möglicherweise schon vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts im Gange waren. Das älteste uns erhalten gebliebene englische Fronleichnamsspiel, the play of the sacrament, ist sogar erst vom Jahre 1461. Endlich wurden auch grade die ältesten Collectivspiele, die der Stadt Chester, wie schon ihr Name anzeigt, Whitesundide-plays, nicht am Fronleichnamsfeste, sondern zu Pfingsten zur Darstellung gebracht. Dem Einwurfe Ebert's, daß sie erst später vom Fronleichnamsfeste auf das Pfingstfest verlegt worden sein könnten, der, ihres Alters wegen, schon an sich unwahrscheinlich ist, läßt sich der andere entgegenhalten, daß umgekehrt die übrigen Spiele erst nachträglich von anderen Festen auf das Fronleichnamsfest verlegt worden sein könnten, wofür wenigstens der Umstand sprechen würde, daß diese Spiele selbst in keiner bestimmten Beziehung zu dem letzteren stehen.

Was nun die bei den Collectivspielen im Gebrauch gewesenen Bühnen betrifft, nach deren Namen, pageants, auch die Einzelspiele genannt wurden, so waren sie in England schon länger von dem Schaugepränge her bekannt, welches die Städte bei dem Einzuge fürstlicher Personen zu entfalten pflegten. Der Name pageant wird von pegma (Gerüst, auch Theatermaschine) hergeleitet. Er wurde zuerst auf die bei den Entremets üblichen tableauxartigen Darstellungen in Burgund und Flandern angewendet; daher dieser Name auch auf die auf Leinwandrollen ausgeführten und mit Vers-

inſchriften verſehenen Gemälde, die ebenfalls bei ſolchen und ähn lichen Gelegenheiten in Gebrauch waren, übertragen wurde. Di Anwendung dieſes Namens auf die öffentlichen Schauſtellungen i Straßen und auf Plätzen ſcheint in England ſchon eine ſehr früh geweſen zu ſein. Iſt doch bereits im Jahre 1236 bei dem Durch zuge König Heinrich III. mit Eleonore von Provence durch Weſt minſter von einem pageant die Rede. 1298 wird des erſten vo den Londoner Zünften veranſtalteten pageant gedacht. Anfänglic ſind die Gerüſte, auf denen dieſelben geſpielt wurden, wohl feſ ſtehend geweſen. Als dergleichen Darſtellungen aber häufige wiederkehrten und, wie die Londoner Lord Mayor's pageants*), ſi ſogar regelmäßig wiederholten, mochte man wohl darauf ſinnen dieſen Gerüſten eine Einrichtung zu geben, welche geſtattete, da man ſie aufbewahrte und von Fall zu Fall leicht wieder in An wendung bringen konnte. So entſtanden die beweglichen pageants für die man die Vorbilder vielleicht in den Wanderbühnen de Joculatoren fand. Bewegliche Bühnen kannte ja ſchon das Alter thum: den Theſpiskarren. Die Carri, welche man noch heut bei dem Carneval der Römer ſieht, und die im ſpäteren Mittelalte weit verbreitet waren, ſind vielleicht noch eine Ueberlieferung der ſelben. Wenn die Joculatoren ſich dieſer Carri aber auch nich zu ihren Wanderzügen bemächtigt hätten, ſo lag es ihnen doc nahe, den Wagen, der ſie und ihre Habe von Ort zu Ort brachte gelegentlich auch als Podium für ihre Schauſtellungen zu benutzen Wie es ſich damit aber immer verhalten mag, jedenfalls wurde vo den beweglichen pageants bei den Einzug- und Fronleichnams proceſſionen ein anderer Gebrauch gemacht, als bei den meiſten de engliſchen Collectivſpiele, von denen uns drei Sammlungen, di Chester-plays**), die Towneley-plays***) und di

*) Die erſte Beſchreibung von einem Pageant dieſer Art datirt aus dem Jahr 1533 (ſ. Ward a. a. O. II. Th. p. 80). Es gibt über dieſen Gegenſtand auch ei ausführliches Werk F. W. Fairholt's Lord Mayor's Pageants. Percy's So Public. Vol. X.

**) Herausgegeben von Th. Wright. 2 Vols. Shakesp. Soc. 1843 u. 4

***) Surtees Society edition 1836. Auch Ebert's ausführliche Abhandlun über die engl. Myſterien (a. a. O.).

Coventry-plays*) erhalten geblieben sind, so wie ein Verzeichniß der Collectivspiele von York.

A. Ebert hat, um einen Ueberblick des Inhalts dieser verschiedenen Spiele darzubieten, die Titel aller einzelnen Abtheilungen, aus welchen dieselben bestanden, mitgetheilt und die, welche ihnen nicht allen gemeinsam, mit Klammern eingeschlossen, die York allein angehörenden aber mit einem * bezeichnet. Ich gebe meinen Lesern hiervon einen Abdruck:

„Die Schöpfung und die Empörung Lucifers; der Sündenfall. Ermordung Abels. Die Sündfluth. Abrahams Opfer (Jacob und Esau). Pharao; Moses. (Balak und Balaam.) Die Propheten. — — (Anna's, der Mutter Maria's, Schwangerschaft; Maria im Tempel; ihre Verlobung; Cäsar Augustus.) Die Verkündigung; der Besuch bei Elisabeth; (die Untersuchung Joseph's und Maria's). Die Geburt Christi. Das Opfer der Schäfer. Die heiligen drei Könige. (Flucht nach Aegypten.) Herodes' Kindermord. Reinigung Maria's; Christus im Tempel als Kind disputirend. — — Taufe Christi. (Hochzeit von Cana.*) Versuchung. Transfiguration.* (Die Ehebrecherin.) Lazarus. (Simon der Aussätzige.) — — (Einzug Christi in Jerusalem.*) Verschwörung der Juden. (Maria Magdalene.) Abendmahl. Gefangennahme Christi. Verhör. Geißelung. (Der Traum des Weibes des Pilatus. Erhängung des Judas.*) Kreuzigung. (Würfelung um die Kleider.) Höllenfahrt. Auferstehung. Erscheinung Christi zu Emaus. (Der ungläubige Thomas.) Himmelfahrt. (Herabkommen des heiligen Geistes. Wahl des Matthäus. Begräbniß,* Himmelfahrt und Krönung* der heiligen Jungfrau.* Ankunft des Antichrist.) Jüngstes Gericht.

Die Towneley-plays, welche ihren Namen von der Bibliothek zu Towneley Hall in Lancashire haben, wo man die früher der Abtei Wildkirk bei Wakefield gehörenden Manuscripte derselben fand, wurde wahrscheinlich von der Gemeinde von Wakefield, sowie von denen der benachbarten Orte, jedoch in anderer Weise als die oben beschriebene, zur Aufführung gebracht, nämlich auf verschiedenen an verschiedenen Orten aufgestellten Bühnen, die sich aber nicht von Publicum zu Publicum bewegten, sondern zu denen sich das Publicum von Station zu Station in einer bestimmten Reihenfolge selbst hin bewegen mußte. Sie unterscheiden sich aber auch noch dadurch von den Spielen der beiden anderen Sammlungen, daß sie auf eine ländliche Bevölkerung berechnet erscheinen und sich

*) Ludus coventrial by J. O. Halliwell. Shakesp. Soc. Publ. 1841. So wie Sharp, A dissertation on the pageants or dramatic mysteries of Coventry 1825. Ueber das Ganze in Kürze siehe auch Ward (a. a. O. S. 34).

durch „Frische und Volksthümlichkeit der Auffassung und des Ausdrucks" auszeichnen*); wie auch die Sprache nicht ohne Humor und Beimischung des Volksdialekts ist und die Darstellung eine gewisse dramatische Bewegung zeigt. In einzelnen der 32 diese Sammlung bildenden Spiele, besonders dem Schäferspiel, herrscht die Komik sogar vor und die Charakteristik strebt die Naturwahrheit in einem Grade an, daß in einzelnen Scenen das spätere Interlude gewissermaßen schon vorgebildet erscheint.

Die Chester-plays, welche die ältesten der Collectivplays sind, sollen nach dem Urtheile Einiger nach französischen Mustern entstanden sein; doch hat Ebert nachgewiesen, daß dies nur für das Einzelne, nicht aber für das Ganze dieser Spiele zu gelten habe, und selbst das erstere noch mit Einschränkung, weil die Behandlung eine wesentlich andere, national eigenthümliche sei, wie sich dies besonders in dem Spiel von der Sündfluth und der Hirtenanbetung erkennen läßt, welche überwiegend komischen Charakters sind**). Der Ton dieser Spiele ist im Ganzen derb. Einer der Prologe, banes, (die also später geschrieben sein müssen), entschuldigt dies mit der frühen Zeit, in der sie entstanden seien. Sie sind, wie die vorigen, augenscheinlich von Bürgern verfaßt und liegen wohl auch, wie diese, nur in einer späteren Ueberarbeitung vor.

Dagegen wurden die Coventry-plays (42 an Zahl), die in einer Handschrift vom Jahre 1468 erhalten geblieben sind, vermuthlich von Geistlichen verfaßt. Der natürliche Ton, welcher die anderen beiden Sammlungen charakterisirt, erscheint hier abgeschwächt. Sie sind mehr schon das Werk der Reflection.

Von den französischen cyklischen Spielen unterscheiden sich diese englischen nicht nur durch die ihnen eigenthümliche Form der Darstellung, sondern auch durch die dichterische Behandlung, die vorzugsweise auf Ausbildung der Charakteristik gerichtet erscheint; freilich meist noch in ungeschickter Weise, da es oft nur bei dem bloßen Bestreben bleibt, zum Theil aber auch mit ganz falschen Mitteln erstrebt wird, indem man Sitten und Zustände des Tages auf ganz fernliegende, andersgeartete Zeiten und Oertlichkeiten übertrug.

---

*) Ebert a. a. O. p. 151.

**) Auf diese Spiele ist Ward a. a. O. p. 45 u. f. näher eingegangen.

Auch hat Ebert in überzeugender Weise entwickelt, daß die Darstellungsform der Collectivspiele darauf hinwirken mußte, daß, wie sehr auch in ihnen der epische Stoff noch vorherrscht und so wenig an eine Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit bei ihnen gedacht worden, diese Spiele sowohl im Einzelnen, wie in ihrem ganzen Zusammenhange mehr Proportionalität der Gliederung und Theile, eine bessere Uebersichtlichkeit und hierdurch auch mehr Einheit der Handlung, als die französischen darbieten. Denn die Theilung des Stoffes in einzelne Spiele nöthigte schon allein zu einer wenn auch nur äußerlichen Gliederung derselben, und in den Einzelspielen konnte wieder der Stoff besser beherrscht und angeordnet werden. Wozu dann noch kam, daß die räumliche Beschränktheit der beweglichen pageants (die zwar durch Anrücken von Nebenbühnen, scaffolds, erweitert werden konnten) zu einer größeren Einfachheit der Darstellung nöthigte. Das Spiel bewegte sich fast immer nur auf einem einzigen, wenn auch verschiedene Oertlichkeiten darbietenden Schauplatz, der Erde. Nur in geringem Umfange wurden noch Hölle oder Himmel, selten alle beide zugleich, in dasselbe Spiel gezogen. Gleichzeitiges Spiel an verschiedenen Orten war hier fast ganz ausgeschlossen. Auch die Diablerien fanden nur wenig Raum.

Ueber die Organisation der Darstellungen dieser Spiele, sowie über die Spielweise derselben gibt Sharp*) ausführliche Auskunft. Ich hebe davon nur Einiges aus.

Die Vertheilung der einzelnen Spiele scheint meist nur durch äußerliche Beziehungen ihres Gegenstandes zu den einzelnen Zünften, selten durch innere bestimmt worden zu sein. So wurde z. B. das Spiel der drei Könige von den Goldschmieden gespielt und nur weil Noah das Schiff gezimmert hatte, kam wohl den Zimmerleuten das Spiel von der Sündfluth zu. Dies mag auch zuweilen auf die Auffassung und Darstellung eingewirkt haben. Die Leitung jedes Einzelspiels wurde einem Bürger gleich für mehrere Jahre übertragen. Er empfing dafür, ebenso wie die einzelnen Spieler, eine bestimmte Vergütung. Der Maßstab war hierbei ein ganz

*) a. a. O. Ebert hat das von Sharp ans Licht gezogene Material in seiner Abhandlung: Die englischen Mysterien ꝛc. in übersichtlicher Weise geordnet.

äußerlicher. Die umfangreichste Rolle, die größte äußere Action erhielt die höchste Bezahlung. Pilatus (4 β) stand daher allen anderen voraus. Auch Herodes und Caiphas (3 β 4 ℌ) waren noch besser als Christus bezahlt, der mit seinem Henker hierin in einer Linie stand (2 β). Der Leiter des Spiels hatte die Spieler „zu finden", das play-book (auch original genannt) und die Garderobe zu überwachen. Ein anderes Amt war das des bearer oder keeper of the book, welches wohl unserem Souffleur entsprach, da dieses Wort noch zu Shakespeare's Zeit neben dem späteren „prompter" hierfür in Gebrauch war. Ueber das Costüm will ich nur Weniges sagen: Christus trug einen weißen, schafledernen und wahrscheinlich mit Symbolen bemalten Rock, dessen Aermel in Handschuhen ausliefen, und auf dem Haupte eine Perrücke. Die Füße waren mit rothen Sandalen bekleidet. Die Engel erschienen in weißen Chorhemden und Flügeln. Sie schritten auf einer Art von Kothurn (Füße genannt) einher. Der Teufel trug einen haarigen Rock und war mit einem Schlägel (einer Pritsche) versehen. Die weißen und schwarzen Seelen beim jüngsten Gericht waren mit Rock und Hose bekleidet, welche für jene von weißem Leder, für diese von gelber und schwarzer Leinwand, oft im Geschmacke des mi-parti, waren. Bei manchen Rollen, wie denen der Teufel, sowie bei Frauenrollen waren auch Masken üblich. Die, welche unmaskirt gingen, bemalten sich die Gesichter. Perrücken (bei Heiligen wohl auch vergoldet), waren, wie angedeutet, schon im Gebrauch.

Die sechsrädrigen Pageants, oben bedeckt, waren nach den Seiten, wo möglich, offen. Zwischen ihnen und den Zuschauern ward ein Raum freigelassen, der zuweilen zum Spielen benutzt wurde. Nur wo die Handlung es durchaus nothwendig erscheinen ließ, z. B. bei geschlossenen Räumen, wurde der Schauplatz decorativ, doch immer nur nothdürftig, angedeutet.

Neben den Collectivspielen, welche gewissermaßen die nationale Specialität des englischen kirchlichen Dramas bilden, liefen noch andere cyklische, sowie auch Einzelspiele her. So heißt es, daß in Oxford zu Lichtmeß ein in drei Theile zerfallendes Spiel in einem dreijährigen Turnus der Einzelspiele zur Aufführung kam.

Es ist kein Zweifel, daß die Miracle-plays nicht nur durch Bürgergilden, sondern auch noch nebenher von Kirchen und Klöstern

zur Darstellung gebracht wurden. So in Coventry bis 1492 von den grauen Brüdern am Corpus Christi wie am St. Peterstag. Anfangs wurden die Spiele der Gilden durch eine Processión der Geistlichkeit eingeleitet*); 1426 wies aber in York ein würdiger Mönch, William Milton, professor of holy pageantry, darauf hin, daß, wie sehr auch die Spiele der Bürgerschaft dem Volke zu empfehlen seien, man sie doch durch Trunkenheit, Lärm, Schießen und Singen nicht selten verunglimpfe, wodurch man des Ablasses verlustig gehe, welchen der heilige Vater, Papst Urban IV., denjenigen gewährt habe, die dem Gottesdienst am Corpus Christifeste regelmäßig beiwohnten. Daher er empfiehlt, um letzteren nicht zu beeinträchtigen, die Processión auf einen anderen Tag zu verlegen, als die Spiele (was auch vom Magistrate unverzüglich darauf geschah).

Die erste Nachricht von Chorknaben als Darstellern geistlicher Stücke ist vom Jahre 1478, in welchem die von St. Pauls in London eine Bittschrift an Richard II. richteten, worin sie baten, unwissenden und unerfahrenen Leuten nicht zu gestatten, Gegenstände des alten Testaments zum größten Nachtheil der Geistlichkeit aufzuführen, welche letztere beträchtliches Geld für die Vorbereitung solcher Spiele zur Feier des Weihnachtsfestes ausgegeben habe. Es scheint hiernach, daß zu dieser Zeit die Geistlichkeit, wenigstens die von St. Pauls, ein gewisses Vorrecht auf die Darstellung dieser Spiele hatte und daß die Vorstellungen, die sie veranstalteten, nicht unentgeltlich gewesen sind.

In früheren Zeiten bildeten auch die parish-clerks zu London eine Art literarisch-musikalischer Gesellschaft. Sie wurden 1240 von Heinrich III. zu einer Gilde vereinigt, die sich unter den Schutz des heiligen Nicolaus stellte. Sowohl Männer wie Frauen konnten sich an ihr betheiligen, und einzelne ihrer Mitglieder brachten große Opfer, um die Zwecke derselben zu fördern, die hauptsächlich auf die Ausbildung der Kirchenmusik gerichtet waren. Sie feierte ihre musikalischen Feste in Guildhall-chapel oder -college In den Jahren 1390—1409 wurden von ihr aber auch alljährlich achttägige Spiele zu Clerkenwell aufgeführt, zu denen der Adel und die Gentry des ganzen Landes herzuströmte**).

*) Sharp, The Coventry Mysteries p. 133 u. f.

**) Warton, History of Engl. Poetry. Vol. II. p. 536.

Mit der Reformation traten die kirchlichen Spiele mehr und mehr in den Hintergrund*), wogegen die Moralitäten in Aufnahme kamen. Wir fanden, daß schon einige der früheſten uns bekannt gewordenen Spiele zu dieſer Gattung gehörten. Wenn dieſe zunächſt auch keine Nachfolge hatten, ſo machte ſich doch kurze Zeit ſpäter der Sinn für Allegorie bei den Pageants und Interludes (Entremets) in anderer Weiſe bemerkbar. Beſonders ſeit dem Einzug Heinrich VI. in Paris, bei welchem dergleichen allegoriſch-mimiſche Darſtellungen ſtattfanden, läßt ſich das wachſende Intereſſe daran beſtimmter verfolgen. Die dramatiſchen Darſtellungen der players of interludes unter Eduard IV. und Richard III. werden wohl ebenfalls meiſt allegoriſchen Charakters geweſen ſein. Am Hofe Eduard VII. wurden außer von dieſem auch von Prince Arthur noch players of interludes gehalten. Die Hoffeſte empfingen bereits eine beſtimmte Einrichtung und waren einem Abbot oder Lord of misrule unterſtellt.

Ich habe ſchon früher nachgewieſen, daß die Allegorie ſich unabhängig vom Myſteriendrama entwickelt hat, was aber nicht ausſchloß, daß dieſes auch ſelbſt wieder Keime deſſelben enthielt. Sie konnten aber, als ſie nebeneinander hergingen, nicht ohne Einfluß auf einander bleiben. Wie in Frankreich entlehnte auch hier die Moralität von dem Myſteriendrama einzelne Figuren, insbeſondere den Teufel. The vice (Laſter), der Knecht und Gehülfe des Teufels, wurde dagegen mit noch anderen allegoriſchen Geſtalten in die miracle-plays herübergenommen. Die Moralitäten gingen dafür in der Abſtraction des Böſen nun weiter und erſetzten den Teufel und den vice durch die Geſtalt des „Inequity“ (des Unrechts).

*) Sharp a. a. O. p. 39 reproducirt eine Stelle der Annals of the city of Coventry vom Jahre 1580, in welcher es heißt: — „in dieſem Jahre wurden die pageants auf's Neue unterbrochen. Dieſe Unterbrechung dauerte diesmal vier Jahre. 1584 wurde aber ein neues Spiel The destruction of Jerusalem, alſo nicht mehr das alte Collectivſpiel, geſpielt. 1586 hatte die Coventry-Geſellſchaft ihre pageants und ihr pageant-house verkauft.“ Ferner geht aus den Nachrichten, die Sharp über das in Coventry früher ſtattfindende Hox-Tuesday-play, welches eine nationale Erinnerungsfeier des über die Dänen errungenen Sieges der Sachſen geweſen zu ſein ſcheint, vom Jahre 1567—75 unterdrückt war und eine ſolche im Jahre 1591 zum letzten Male mit dem Play of the conquest of the Danes or the history of king Edward the confessor ſtattfand.

Zu den älteſten Moral-plays gehört: The Castle of Perseverance (das Schloß der Beharrlichkeit). Humanum genus (das Menſchengeſchlecht) tritt, eben zur Welt gebracht, ſplitternackt zwiſchen dem guten und böſen Engel darin auf. Es entſcheidet ſich für den letzteren und wird von dieſem dem Mundus (der Welt) und ſeinen Geſellen Stultitia (Thorheit) und Voluptas (Wolluſt) vorgeſtellt. Beide erkennen in ihm ihren Mann. Ein flottes Leben beginnt. Die Bekanntſchaft der ſieben Todſünden wird eiligſt gemacht, Luxuria zur Bettgenoſſin erwählt. Da treten Confessio (Beichte) und Poenitentia (Reue), von dem guten Engel geſendet, zu dem Sünder heran. Tod und Seele gerathen über denſelben in Streit, der böſe Engel aber ſchleppt ihn zur Hölle. — In der Moralität: The world and the child wird der „Menſch" in den fünf Lebensaltern dargeſtellt: der Verlauf des menſchlichen Daſeins in allegoriſcher Form. Die zwölf Glaubensartikel richten zuletzt das gebrochene Menſchenkind wieder auf. — Eine ſtärkere Neigung zu realiſtiſcher Färbung zeigt der Every-man, der, vom Tode vor den Thron Gottes geladen, um Rechenſchaft über ſein Leben zu geben, vergeblich bei ſeinen Freunden vorſpricht, ihn auf dieſem ſchweren Gang zu begleiten. Endlich findet er Beichte, Buße, Wiſſenſchaft und Gutwerke dazu bereit, die noch Verſtand, Stärke und Schönheit zu Hülfe rufen. Doch ſuchen ſie alle, da ſie dem Ziele ſich nähern, wieder das Weite, mit alleiniger Ausnahme Gutwerke's (Good-dedes), und dieſer iſt es denn auch, der ihn rettet.

Beſondere Beachtung würden die Moral-plays Skeltons ſchon wegen ihres Verfaſſers verdienen, doch iſt bis jetzt nur ein einziges derſelben, Magnificence, aufgefunden worden. John Skelton, um 1460 in der Grafſchaft Norfolk geboren, ſtudirte zu Cambridge und Oxford, wo er 1490 das Laureat erwarb. 1498 trat er in den Prieſterſtand ein und wurde als ſolcher Erzieher Heinrich VIII. Von früh an der Dichtung gewidmet, in der er ſich auszeichnete, erhielt er 1512 eine förmliche Anſtellung als Hofpoet. In faſt jeder Dichtungsart verſuchte er ſich mit Erfolg. Er ſchrieb Merie tales, Satiren, Gedichte, Moralitäten und auch eine verloren gegangene Komedye: „Achademios". Sein berühmteſtes Werk iſt „The garlande of Laurelle", nach dem Lorbeerkranze benannt,

den der Poet auf Anregung der Countess of Surrey von einer Anzahl Edelfrauen erhielt.

Die Moral-plays gingen jedoch, entsprechend der immer bestimmter hervortretenden Richtung der Geister auf Natur und wirkliches Leben einerseits mehr und mehr in das Interlude über, indem sie entweder die allegorischen Figuren als wirkliche Individuen behandelten, oder auch Gestalten des wirklichen Lebens mit in sich aufnahmen, wie „Tom Tyler and his wife“ und „The disobedient child“; andererseits aber bildeten sie sich in das historische Drama um, indem sie ihren Darstellungen geschichtliche Begebenheiten zu Grunde legten, wie der „Cambyses, a king of Persia“ des Thomas Preston und „Appius und Virginia“ beweisen. Diese Stücke stehen schon ganz auf der verschwimmenden Grenze, welche das mittelalterliche vom neuen Drama scheidet und für England in die Regierungszeit Heinrich VIII. fällt. Die Dramen Bale's und die Interludes Heywoods, wie verwachsen auch noch mit den Formen des mittelalterlichen Dramas, werden aber besser erst in der Darstellung des neuen ihre Stelle finden.

3. Deutschland.

Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsspiele. — Mirakel- und Heiligenspiele. — Charakter der deutschen Spiele. — Verhältniß zu den französischen. — Entwicklungsgang. — Synoptische und cyklische Spiele. — Weltliche und komische Elemente. — Antheil der Geistlichkeit. — Kampf mit der Reformation. — Letzte Ausläufer.

In Deutschland hat das mittelalterliche kirchliche Drama zwar eine große Ausbreitung, aber bei Weitem nicht die reiche Entwicklung, wie in Frankreich, noch die stetige Pflege wie in diesem und in England gefunden. Es wurde hier weder zu einer Sache der Kunstübung wie in jenen, noch wie in diesem Lande zu einer Sache bürgerlichen Ehrgeizes gemacht. Auch war es nicht in gleichem Maße wie in Frankreich auf die Schaulust des Volkes, noch weniger auf außer seinem Gegenstande liegende Wirkungen und Interessen gerichtet, daher zu dieser Zeit weder das satirische Drama, noch die Moralitäten hier gediehen. Die außer dem Gegenstande liegende lehrhafte Tendenz kam erst durch die Reformation hier in's Drama hinein. Man betrachtete diese Spiele, selbst da sie bereits aus der Kirche

herausgetreten waren und zum Theil einen volksthümlichen Charakter angenommen hatten, hier fast noch ausschließlich als eine religiöse Uebung und kirchliche Festfeier, die einen um so höheren Werth behielt, je seltener sie sich wiederholte. Zwar erlangten diese Wiederholungen an einzelnen Orten eine gewisse Regelmäßigkeit; doch wenn man von den dramatischen Bestandtheilen der liturgischen Festfeiern absieht, die unmittelbar einen Theil des Gottesdienstes selbst bildeten, so scheinen sie fast immer nur nach mehrjährigen festgesetzten Zwischenräumen stattgefunden zu haben, welche in einzelnen Orten bis zu zehn Jahren umfaßten *). Es hängt hiermit zusammen, daß die kirchlichen Spiele in Deutschland hauptsächlich auf die eigentlichen Glaubensfestspiele: die Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfestspiele, beschränkt blieben.

Von den Weihnachtsfestspielen in deutscher Sprache sind besonders hervorzuheben: das St. Galler Weihnachtsspiel**), welches mit einem Prophetenvorspiel beginnt und den ganzen Weihnachtsfestcyklus umfaßt. Es ist noch überwiegend in streng kirchlichem Sinne gehalten und zeichnet sich durch einfach würdige Behandlung aus. Ferner das niederehessische Weihnachtsspiel***), in welchem schon eine populärere Behandlung Platz gegriffen hat, einzelne Officien in Wegfall gekommen und zum Theil durch volksthümliche Motive ersetzt worden sind. So tritt hier das Kindelwiegen schon auf. Die Sprache fällt in den populäreren Scenen in's Platte, die Handlung in's Tölpelhafte. Entschiedener noch tritt dies in dem Kremnitzer†) und in dem Oberuferer††) Weihnachtsspiele hervor, welches letztere sich noch bis heute erhalten haben soll.

Von den Osterspielen mögen hier nur das von St. Gallen†††)

*) So fanden z. B. die Freiberger Spiele nur aller 7 Jahre, die Spiele des heiligen Kreuzes in Dresden sogar, wie jetzt die Spiele in Ober-Ammergau, nur aller 10 Jahre statt.

**) Mitgetheilt bei Mone, Schausp. d. Mittelalt. I. p. 132 als „Kindheit Jesu".

***) Mitgetheilt von Piderit (Parchim 1869).

†) Mitgetheilt von Schröer, Weim. Jahrb. III. p. 391.

††) Schröer, Deutsch. Weihnachtssp. aus Ungarn, Wien 1858, S. 61.

†††) Mone a. a. O. I. p. 72.

das Wiener*) und das Innsbrucker**) genannt werden, welche schon sämmtlich, besonders das letzte, populäre Behandlung zeigen. Ein von Bartsch***) mitgetheiltes Bruchstück aus dem Kloster Muri muß seines hohen Alters wegen (es ist aus dem 13. Jahrhundert) Erwähnung finden. Wilken sieht den Einfluß höfischer Dichtung darin†). Im Redentiner Osterspiel††) erscheinen die Teufelsscenen besonders erweitert. Auch tritt hier und da schon eine moralisirende Tendenz hervor. Gemäßigter in der Aufnahme komischer Elemente, aber durch Häufung des Begebenheitlichen bemerkenswerth, die eine mehrtägige Darstellung nöthig machte, erscheinen das Frankfurter, Friedberger und Alsfelder Passionsspiel.

Von den Himmelfahrtsspielen sei auf das von Pichler mitgetheilte Tiroler Himmelfahrtsspiel†††) hingewiesen, als Weltgerichtsspiel aber des Eisenacher Spiels von den zehn Jungfrauen*†) wegen der Wirkung gedacht, welche dasselbe auf Friedrich mit der gebissenen Wange ausübte, vor dem es 1322 von Klerikern und Schülern im Schloßgarten zu Eisenach aufgeführt wurde. Man schrieb ihm die Verdüsterung des Geistes zu, in welche der Markgraf unmittelbar darauf verfiel und der er erlag. Ein Vorfall, welcher beweist, wie wenig wir fähig sind, die Bedeutung und die Wirkungen der Darstellungsformen und Darstellungen, welche diese Spiele zu ihrer Zeit ausübten, nach der Empfindung zu bemessen, die sie heute in uns hervorrufen.

Dagegen wurden die Mirakel- und Heiligenspiele nur wenig gepflegt. Ebenso kam das Fronleichnamsspiel hier nur zu geringer Entwicklung. Von den uns bekannt gewordenen Spielen der ersten Art mag das Erfurter St. Katharinenspiel und das Kremsmünsterer St. Dorotheaspiel**†) hier

*) Bei Hoffmann, Fundgruben, II. (Berlin 1837), p. 296 f.
**) Mone, Altd. Schausp. (Quedlinburg 1841), p. 108.
***) Germania VIII. p. 273.
†) Gesch. d. geistl. Schausp. in Deutschland S. 87.
††) Mone, Schausp. d. Mittelalt. II. p. 7.
†††) Drama des Mittelalt. in Tirol, Innsbrück 1850, p. 51.
*†) Bechstein, Wartburgbibl. I., Halle 1855.
**†) Ein Dorotheaspiel wurde auch in Bautzen zur Darstellung gebracht.

genannt werden. Ganz eigenartig ist das Spiel von Frau Jutten, welches um 1480 von Scherrbeck, einem thüringischen Geistlichen, verfaßt worden ist, die abenteuerliche Geschichte von einer Päpstin Johanna behandelt und den Mariencultus verherrlicht. Es ist von Gottsched die älteste deutsche Tragödie genannt worden*). Auch von der Theophilus legende liegen drei verschiedene Bearbeitungen vor**), sowie „Ain hübsch Spiel von St. Jörgen"***), welches, wie man glaubt, 1473 beim Reichstag vor Friedrich III. zur Aufführung kam, ferner ein heilig Kreuzspiel†), sowie ein das Leben des heiligen Meinhard behandelndes Spiel.

Es ist für die deutschen Spiele charakteristisch, daß bei Behandlung der Martyrien das Gewicht nicht, wie zumeist in Frankreich, auf diese, sondern auf die Standhaftigkeit und Selbstüberwindung des Leidenden gelegt erscheint, und daß, wenn, wie in dem Spiel von Frau Jutten, die Fürbitte der Mutter Gottes vermittelnd eintritt, dies immer nur die Folge tiefer Reue und Zerknirschung ist, so daß sich unser Gerechtigkeitsgefühl stets im Einklange und nicht, wie in so manchem französischen Spiele de notre Dame, im Widerspruche damit befindet. Von dieser krassen Verherrlichung des Wunderglaubens findet man in den deutschen kirchlichen Spielen des Mittelalters nur wenige Spuren.

Ein gewisser Zusammenhang zwischen den kirchlichen Spielen der verschiedenen Länder hat jedenfalls stattgefunden. Er wird auch hier nicht gefehlt haben und konnte ein zwiefacher sein, da er entweder auf unmittelbarer Nachahmung bestimmter Vorbilder beruhte und zu einer hier mehr, dort minder freien und selbständigen Ausbildung der nachgeahmten Form hinführte oder auch nur durch die Ueberlieferung bestimmter Ideen zur Ausbildung ähnlicher oder auch ganz abweichender Formen angeregt hatte. Auf einen Einfluß der ersten Art weisen besonders einzelne der älteren, noch ganz in lateinischer Sprache geschriebenen Spiele, wie die Freisinger (s. S. 42 und 59) durch die Uebereinstimmung hin, mit welcher derselbe

*) Mitgeth. v. Keller, Fastnachtssp. Stuttg. 1853. II. — Eduard Devrient, Gesch. d. deutschen Schauspiell. I. S. 178 hat eine ausführliche Inhaltsangabe davon gegeben.

**) Ettmüller, Quedlinburg 1849, und Hoffmann, Hannover 1854.

***) Keller, Fastnachtsp.-Nachlese, Stuttgart 1858.

†) ebendas.

Gegenstand in den liturgischen Dramen von Rouen und Orleans behandelt erscheint. Auch an einzelnen Aehnlichkeiten dieser Art zwischen deutschen und französischen Spielen fehlt es nicht, wofür ich auf den Disput über die unbefleckte Empfängniß Mariä (s. S. 47) und auf das Prophetenspiel hinweise. Auch dürften dafür vielleicht noch ein paar Namen der Diablerien (Noytor [Noyron?] und Tutevillers*), sprechen, welch' letzterer auch in den Towneley-Spielen vorkommt, sowie endlich der in den Spielanweisungen so häufig vorkommende Ausdruck silete (wovon noch später die Rede sein wird). — Für einen Einfluß der zweiten Art wird es freilich unmöglich sein, bestimmteren Nachweis zu geben. Wenn aber z. B. bei jenem bereits erwähnten, einer verhältnißmäßig frühen Zeit angehörenden Tegernseer Antichristspiele fremder Einfluß angenommen werden sollte, so könnte es, da für dieses Spiel, soviel wir wissen, ein fremdes Muster nicht vorliegt, sondern dasselbe ganz einzig in der Entwicklung des kirchlichen Dramas dasteht, doch nur ein derartiger Einfluß gewesen sein. Jedenfalls hat diese Entwicklung eine ganz eigenthümliche Richtung hier eingeschlagen, welche sich durch den größeren Ernst und die größere Innigkeit der Erfassung des kirchlichen Glaubens, sowie durch ein treueres Festhalten an dem ursprünglichen Zweck des kirchlichen Rituals und der aus ihm hervorgegangenen Spiele kennzeichnet. Jener Ernst, jene Treue und Innigkeit waren aber zugleich mit einer größeren Befangenheit verbunden, als sie uns in den übrigen Ländern entgegentritt, welche sich scheute, die heiligen Stoffe in freierer, selbständigerer Weise aufzufassen und auszubilden. Ein Blick auf die Werke der deutschen Malerei und ein Vergleich derselben mit gleichzeitigen Werken der Italiener wird dies selbst noch für die spätesten Zeiten des Mittelalters erkennen lassen. Auch fehlte es den Deutschen an dem Sinn und an dem Talent für das Theatralische, welches die Franzosen schon damals auszeichnete und zur Zeit auch noch an dem Gefühl und dem Verständniß für das Charakteristische, dem wir schon jetzt bei den Engländern begegnen.

Die Entwicklung, welche sich an den deutschen Spielen verfolgen läßt, steht aber unverkennbar mit der der übrigen Länder in

*) Wilken a. a. O. S. 268.

einem gewissen, wenn auch vielleicht nicht immer directen Zusammenhange, besonders mit derjenigen Frankreichs. So sind auch hier die Dichter sehr bald bestrebt gewesen, die sich anfänglich nur auf einen bestimmten Festtag beziehenden liturgischen Vorstellungen nach Cyklen in ein einziges Spiel zusammenzuziehen (synoptische Spiele); sowie später, die einzelnen Begebenheiten dieser letzteren frei weiter auszubilden, Elemente der apokryphischen Schriften und des alten Testaments oder auch ganz frei erfundene und zum Theil weltliche, komische in sie aufzunehmen und endlich diese so erweiterten synoptischen Spiele wieder miteinander zu cyklischen, d. i. zu solchen Spielen zu verbinden, die in mehrere einzelne, an verschiedenen Tagen zur Aufführung gelangende Abtheilungen zerfielen. Indessen bildeten sich hier weder den englischen Collectiv-Spielen verwandte Formen, noch so monströse cyklische Spiele wie in Frankreich aus. Ueber eine siebentägige Dauer scheint man in Deutschland niemals hinausgegangen zu sein. Auch hiervon ist uns ein einziges Beispiel bekannt: das Tiroler, von einem gewissen Vigil Raber verfaßte Passionsspiel*). Sonst hat der Umfang dieser Spiele drei Tage wohl nicht überschritten, so das Alsfelder**) und das von Bartsch mitgetheilte und in drei Tagewerke zerfallende Egerner Spiel***). Das Frankfurter Spiel†) war nur zweitägig.

Auch in der Einführung weltlicher und komischer Elemente sind die deutschen Mysteriendichter im Allgemeinen nicht so weit wie die französischen gegangen, obwohl sie oft derber erscheinen. Man braucht nur das Aeußerste, was man in der Darstellung der Magdalene in deutschen Spielen gewagt, mit den in französischen Spielen hierin Geleisteten zu vergleichen, um diesen Unterschied einzusehen††). Wenn

*) Bei Pichler a. a. O.

**) Vilmar, Haupt's Zeitschrift III.

***) Germania III. p. 267. Das erste Tagewerk behandelt Geburt und Leben Christi bis zur Erscheinung als Knabe im Tempel; das zweite Tagewerk die Leidensgeschichte bis zur Verurtheilung; das dritte Tod und Auferstehung; es schließt mit der Bekehrung des Thomas.

†) Fichard, Frankf. Archiv III.

††) So sagt Magdalena im deutsch. Osterspiele bei Mone, Mittelalt. Sch. I. S. 79:

Ich bin ein ledig junges wip
Und trage einen stolzen lip,
Ich will mit freuden vrolich sin,

von den mittelalterlichen Spielen schon im Allgemeinen gesagt muß, daß uns heute darin Vieles roh und komisch erschein zu jener Zeit im Sprachgebrauch lag oder doch nur naiv so gilt dies, wie es ja auch schon von Hase und Wilken gehoben worden, von den Deutschen noch insbesondere. Hi der Spaß, wenn auch zuweilen selbst roh und unfläthig, do von einer volksthümlichen Treuherzigkeit und hatte wenig ode von der schillernden Frivolität und Zweideutigkeit, welche de zösischen Spielen damals schon eigen waren. Die Rückhaltu sich die deutschen Autoren hierin auferlegten, läßt sich auch viel eingeschränkteren Spielraum erkennen, welche den Di hier gegeben ist.

Daß Geistliche in Deutschland noch lange an diesen betheiligt blieben, hat in dem hier Dargelegten bereits berührt können. Ob die lateinischen Spielordnungen aber in allen darauf zurückweisen, daß die Spiele von Geistlichen verfaßt sind, dürfte weniger sicher sein.

Obschon man auch hier die Spiele in späterer Zeit z mit großem Aufwand, besonders in Bezug auf Costüm, zu stellung brachte, so wird sich dies doch nicht entfernt mit de stellungen in Frankreich vergleichen lassen, wie sie ja auch in trag, besonders gegen die der nordfranzösischen Puys und d stellungen in Paris zurückgestanden haben werden. Doch wird Mysterienspielen selbst hier die Darstellungsweise, schon we

---

Zu tanzen steht das Gemude min.
Wenn Freude ist swere
Daz ist mir gar unmere.

Dagegen in dem Passionsmystère von Arras:

A tous je suis habandonnée.
Viegne chacun, n'aye point peur!
Vecy mon corps que je présente
A chacun qui le veult avoir.
Livrer ne voldray par vente
Je n'en quier or n'argent avoir.
Chacun en face son voloir,
Je ne le sçay plus présenter,
Il est prest pour vous recevoir
Sans s'à aucun en refuser.

Enge der einzelnen Schauplätze und der ganzen Einrichtung der Bühne, die viele solcher Schauplätze auf einmal zur Darstellung brachte, sowie wegen der Ueberfüllung dieser Spiele mit massenhaften Figuren, die Darstellung eine überwiegend symbolische und rhetorische gewesen sein. Für Deutschland insbesondere erscheint der Vergleich dieser Spiele mit altdeutschen Bildern, den wir bei Ed. Devrient finden, in hohem Grade bezeichnend. „Wie die steifen, stillen Gestalten," heißt es bei ihm*), „auf den Bildern des Mittelalters unbeholfen gruppirt, trocken und eckig, von dürftiger Lebensäußerung, mehr durch innere Beziehung, als durch ausgesprochene Bewegung zusammenhängend — so stehen die Gebilde unserer mittelalterlichen Schauspielkunst da."

Länger als in einem anderen Lande fristeten gleichwohl die mittelalterlichen Spiele in Deutschland ihr Leben, wie sehr sie durch die Reformation auch zurückgedrängt und eingeschränkt wurden. Bis heute haben sich, wennschon in veränderter Form, in den Oberammergauer Passionsspielen, sowie in den Tyroler und Steiermärker Bauernspielen Reste davon erhalten. Der Grund hiervon liegt theils darin, daß die Reformation doch nur in einem Theile Deutschlands herrschend wurde, und sie sich auch selbst wieder des Dramas und hierbei der Formen der alten Mysterienspiele bemächtigte, wenn sie denselben auch einen neuen Inhalt und eine veränderte, theologisch-lehrhafte Richtung gab; theils aber auch in dem Umstand, daß hier diese Spiele sich nicht in dem Grade wie besonders in Frankreich verweltlicht, sondern noch immer einen Kern religiösen Lebens bewahrt hatten, daher auch in einem inneren Verhältnisse zu dem Gemüthsleben des Volkes standen. — Im nördlichen Deutschland verschwand das Passionsspiel früher als das Weihnachtsspiel, das sich hier in das Adventspiel verwandelte. 1598 wurden, durch einen Beschluß der Berliner Geistlichkeit, die Passionsvorstellungen im Dom untersagt. Hieraus dürfen wir auf ein rasches Absterben auch an den übrigen Orten, wo es sich noch erhalten hatte, schließen. In Süddeutschland vollzog sich dies erst im 18. Jahrhundert. 1770 erfolgte in Baiern ein allgemeines Verbot, wovon nur für Oberammergau aus besonderen Gründen eine Ausnahme gemacht

*) a. a. O. Bd. I. S. 147.

worden zu sein scheint. Die Einsetzung des Oberammergauer Passionsspiels (oder, wie Wilken vorsichtig hinzusetzt, dessen Erneuerung) soll durch eine im Jahre 1634 ausgebrochene Pest und ein hierdurch hervorgerufenes Gelübde veranlaßt worden sein*).

4. Italien.

Erste Spuren. — Die Laudi der umbrischen Flagellanten. — Die Laudi drammatichi. — Die Compagnie und Brüderschaften. — Der Maggio contadino und die Sacra rappresentazione. — Die Devozione. — Verschiedene Benennungen der rappresentazioni. — Die Allegorien der commedia spirituale; der contrasto; die frottola. — Charakter der Sacra rappresentazioni. — Feo Belcari. — Lorenzo de' Medici. — Sinken und Absterben des kirchlichen Schauspiels.

Die in Cividale aufgefundenen liturgischen Dramen**) beweisen allein, wie früh auch in Italien kirchliche Spiele schon stattfanden. Gewiß wird eine weitere und allgemeinere Entwicklung derselben anzunehmen sein, obschon wir erst aus dem 13. Jahrhundert wieder bestimmtere Nachrichten haben. So wird von einer Rappresentazione di Nostro Signore Gesù Christo berichtet, welche 1243 in della Valle, einer Vorstadt von Padua, stattfand, an demselben Orte, wo auch 1208 schon nachweislich Volksfeste gefeiert wurden, wie ja Treviso um diese Zeit ebenfalls seine festa de castello d'amore hatte***), von deren näherer Beschaffenheit wir aber zur Zeit noch nichts wissen. Auch berichtet die Cronaca Friulana des Giulano di Cividale, daß in letzterer Stadt 1298 zu Pfingsten an drei aufeinanderfolgenden Tagen ein Ludus Christi von dem Capitel der dortigen Geistlichkeit zur Aufführung gebracht worden sei, welcher die ganze Lebens- und Leidensgeschichte Christi, sowie auch das jüngste Gericht umfaßt habe†). Das früheste Beispiel eines cyklischen Spiels! Auch von einem Dreikönigsspiele ist aus dieser Zeit noch die Rede. Ja, Villani berichtet sogar von einer Schaustellung, welche im Jahre 1273 in Siena aus Anlaß des Lossspruchs

*) Siehe Clarus, Das Passionsspiel in Oberammergau. 2. Aufl. München 1860.

**) Es sind im Ganzen 4 Stück; 3 in dem Processional der Kathedrale von Abbate Candotti entdeckte (von Coussemaker als l'Annonciation, la complainte des trois Maries et le sepulcre bezeichnet) und der von dem Abbate Tomadini in einem besonderen Manuscripte aufgefundene Le jour de la Résurrection (s. auch S. 60).

***) Ancona, Origini del teatro in Italia, V. I. p. 83.

†) Ebenda, v. I. p. 86.

der Stadt von dem päpstlichen Banne, der über sie wegen der Parteinahme für den Hohenstaufen Conradin verhängt worden war, zu Ehren des Ambrogio Sansedoni, welcher jenen Lossprüch vermittelte, stattgefunden hatte und dann einen historischen Charakter gehabt zu haben scheint. Es soll darin die Geschichte dieses Lossprüchs zur Darstellung gebracht und diese Feier alljährlich wiederholt worden sein. Dieses Spiel müßte nach ferneren Nachrichten später aber eine andere Form gewonnen und mit einem dem heiligen Georg gewidmeten Spiele verschmolzen worden sein. — Man berichtet, daß ähnliche Spiele sich über ganz Toscana verbreiteten und zu Anfang des 14. Jahrhunderts auch schon auf Florenz übertragen waren. Indessen scheinen diese Darstellungen, in denen zwar auch Gesänge vorkamen, in der Hauptsache doch nur einen decorativen und zum Theil pantomimischen Charakter gehabt zu haben, worauf insbesondere eine auf dem Arno im Jahre 1304 unter Leitung des florentinischen Malers Buffalmaco ausgeführte festa hinweist.

Auch ist neuerdings von Monaci*) und nach ihm von Ancona**) mit ziemlicher Sicherheit dargethan, daß die Rappresentazioni Toscana's einen anderen Ursprung haben.

Es war im Jahre 1258, als in Perugia ein alter Einsiedler, Namens Ranieri, mit flammender Beredtsamkeit zu Reue und Buße aufforderte. Auch waren in der That die Zeiten darnach. War Italien damals doch so von Parteigeist und grausamen Kämpfen zerrissen, daß, nach dem Ausdrucke eines Chronisten, das Blut wie Wasser in Strömen floß und alle Gräuel der Hölle auf Erden schon losgelassen schienen. Dazu waren die besseren, von Furcht und Entsetzen ergriffenen Gemüther von den mystischen Lehren eines Franz von Assisi und eines Bonaventura auf's tiefste erregt und ganz in die Verfassung gebracht, um jener Aufforderung mit heiligem, fanatischem Eifer bereitwillig Folge zu leisten. In langen Zügen, zu Hunderten, Tausenden durchzogen die Büßer die Straßen, Männer, Weiber und Kinder, Edle und Niedere, Priester mit Fahnen und Kreuzen voran, Alle, selbst noch

*) Ufficj drammatici dei Disciplinati dell' Umbria, Rivista di filologia Romanza I.

**) a. a. O. v. I. p. 98 u. f.

im Winter, bis zum Gürtel entblößt, indem sie sich gegenseitig bis auf's Blut geißelten und sich demüthig und zerknirscht vor den Altären niederwarfen. Das Beispiel fand Nachahmung, der Bußeifer verbreitete sich wie ein Contagium von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, über das Meer und die Alpen nach Deutschland und Frankreich und von da über das ganze Europa. Die Lobgesänge oder Laudi, welche die Büßer zum Preise Gottes und der heiligen Jungfrau dabei anstimmten, waren schon früher in Uebung gewesen, jetzt erlangten sie aber eine erhöhte Bedeutung und Ausbildung und eine weite Verbreitung. Es waren Gesänge im umbrischen Volksdialekt, welche zu den lateinischen Hymnen der Kirche einen Gegensatz bildeten. Diese waren langsam und feierlich, jene feurig und rhythmisch bewegt. Die Laudi waren den Flagellanten so eigenthümlich, daß sie, wie Ancona sagt*), von ihnen sogar den Namen laudesi erhielten.

Nachdem sich die Fluth dieser religiösen Bewegung, welche anfangs von der Kirche unterstützt, später aber von ihr, wie von den Fürsten, mit Mißtrauen betrachtet und bekämpft wurde, theils in's Ausland ergossen, theils doch wieder gesetzt hatte, schlossen sich viele der Büßer zu Vereinigungen zusammen, deren allgemeinste Bezeichnung, die der Disciplinati war, und deren Statuten nachweislich auch zur Pflege der Laudi verpflichteten. Man hat von diesen Laudi lange nur Sammlungen lyrischer Gesänge gekannt, erst neuerdings hat man in ihnen noch eine der Quellen dramatischer Entwicklung entdeckt, welche daher den Italienern, gleichwie einst den Römern, aus den umbrischen Gebirgen gekommen ist, die für die Kultur Italiens überhaupt von so großer Bedeutung waren. Mit Recht erinnert Ancona daran, daß hier die Wiege einer ganz eigenen tiefsinnigen Malerkunst war, daß von hier aus die Philosophie neue und tiefe Anregungen durch die Mystik des schon genannten Franz von Assisi und Bonaventura's erhielt, welcher letztere so mächtig auf den größten Dichter des Mittelalters, der zugleich der erste eines ganz neuen Geistes war, auf Dante einwirken sollte. Möglich, daß von Franz von Assisi auch die ersten Anregungen zur Ausbildung dieser dramatischen Formen ausgingen, da, wie

*) a. a. O. v. I. p. 106.

San Bonaventura erzählt, er es war, der 1223, um das Volk zur Andacht anzutreiben, auf den Gedanken einer bildlichen Darstellung der Geburt Christi kam. Er wurde, nachdem hierzu die päpstliche Genehmigung eingeholt worden war, Nachts bei Kerzenscheine in einem Gehölze des Castello di Grescio zur Ausführung gebracht und der heilige Franz celebrirte selbst über einer Krippe die Messe dabei, welcher das Oechslein und der Esel nicht fehlten, womit auch Lobgesänge und andere Feierlichkeiten verbunden waren.

Es war aber erst der glücklichen Entdeckung des Ernesto Mònaci vorbehalten, darzuthun, daß diese Keime weitere Entwicklung erhielten. Zwar liegt hier die Frage vor, ob die von ihm an's Licht gezogenen Laudi drammatichi nicht vielleicht selbst erst aus liturgischen Dramen entwickelt waren oder unabhängig von diesen entstanden. Monaci erklärte sich wegen der Uebereinstimmung einzelner Laudi mit bekannt gewordenen liturgischen Dramen für die erste dieser Annahmen, Ancona aus Gründen, die man bei ihm nachlesen mag*), für die letzte. Und warum hätten sich auch die dramatische Laudi nicht ebenso gut, wie das liturgische Drama, ganz unmittelbar aus den in den Evangelien liegenden dramatischen Motiven entwickeln können? Eine gewisse Uebereinstimmung bei der außerordentlichen Simplicität beider, noch ganz an das Evangelium gebundenen Formen scheint mir kein Gegenbeweis. Andererseits hat es, wie wir ja wissen, schon vor den Laudi liturgische Dramen gegeben. Ancona weist aber nicht nur auf die Evangelien, sondern noch ganz insbesondere auf die Meditazioni sulla vita di Gesù Christo von San Bonaventura als Quelle der dramatischen Laudi hin. Die Grundlage derselben aber bildete die Liturgie, daher es Laudi für den ganzen Festcyklus des Kirchenjahres gibt.

Von den drei Sammlungen Laudi, welche Ernesto Monaci entdeckt hat, gehörte der eine der Confraternità di San Andrea in Perugia, der zweite wahrscheinlich den Disciplinati di Santo Stefano von Assisi, der dritte (in der biblioteca Vallicelliana di Roma befindliche) ebenfalls einer Peruginer Verbrüderung an**). Jeder ent-

*) Ancona a. a. O.

**) Ebendas. I. p. 122 und Monaci a. a. O. p. 253.

hält sowohl lyrische wie dramatische Laudi, alle drei sind in reinem, umbrischen Volksdialekte verfaßt.

Unzweifelhaft rühren diese sich wohl auf hundert belaufenden dramatischen Laudi nicht von einem einzigen Dichter her. Ancona zeigt, daß sie von sehr verschiedenem Charakter, bald sich eng an die Liturgie anschließend, bald einer sanften innigen Empfindung einen ziemlich breiten Spielraum gewährend, bald von einem ernsten mächtig ergreifenden Ausdrucke sind. Obschon die Namen der Dichter unbekannt, glaubt Ancona doch, daß Jacopone da Todi, ein namhafter umbrischer Dichter, zu ihnen gehört.

Die dramatischen Laudi wurden gesungen, und es liegen Beweise vor, daß sie in den Kirchen von den Disciplinati in Costümen, die ihren Rollen angemessen waren, auf einer Art Bühne vorgetragen wurden. Daß in Italien sehr früh schon Brüderschaften von Laien die Ausrichtung geistlicher Spiele mit Förderung der Kirche in die Hand nahmen, unterliegt keinem Zweifel. 1261 schloß bereits die Compagnia dei Battuti in Treviso, wahrscheinlich eine Disciplinatengesellschaft, einen Vertrag mit der Geistlichkeit der dortigen Kathedrale ab, worin sich diese verpflichtete, ihr zwei Cleriker für die Rollen der Maria und des Engels zu ihren Spielen am Feste Mariä Verkündigung zu liefern. Und 1260 hatte sich in Rom die Compagnia del gonfalone (der mit dem Muttergottesbilde geschmückten Fahne) zu dem Zwecke gebildet, kirchliche Spiele zur Aufführung zu bringen.

Zwei verschiedene Formen dramatischer Spiele sollen sich, nach Ancona, aus den umbrischen dramatischen Laudi entwickelt haben: das ländliche Maispiel (il Maggio condatino) und das Mysterienspiel (la sacra Rappresentazione); das erstere hat sich noch bis heute in den Landschaften Toscana's lebendig erhalten*) und ward Giostra in den Gebirgen Pistoja's, Bruscello in Siena und Maggio in der Gegend von Pisa und Lucca genannt. Die Wiederkehr des Frühlings wurde schon bei den Alten gefeiert. Möglich, daß diese Maispiele damit in Zusammenhang

*) Ancona berichtet im zweiten Theil seines angeführten Werks ausführlich darüber und gibt S. 324 u. f. ein reiches Verzeichniß gedruckter Spiele dieser Art aus den Jahren 1866 — 69. Sie behandeln theils alttestamentliche, theils mythologische, theils auch geschichtliche Stoffe.

ſtehen. Auch in den Städten, insbeſondere Florenz, wurde der Maitag feſtlich begangen. Poliziano, Lorenzo di Medici u. A. haben Mailieder gedichtet. Der Uebergang dieſer Lieder in die dramatiſche Form iſt nicht zu verfolgen. Eher iſt dies mit dem der Laudi in die Sacra Rappresentazione der Fall. Die Devozione erſcheint als das Mittelglied. In den Regiſtern der Disciplinati di San Domenico in Perugia finden ſich 1339 neben den Laudi ſchon Devozioni erwähnt*). Zwei dieſer letzteren: Le devozioni de giovedi e de venerdi santo 1375, die ſchon S. 57 erwähnt werden konnten, ſind uns erhalten geblieben. Sie ſcheinen beide noch mit dem Gottesdienſt verbunden geweſen zu ſein, worauf auch der Name hindeutet. Palermo hat die Sprache derſelben für ein Gemiſch von paduaniſchem und römiſchem Dialekt erklärt, den letzteren aber für den dem Originalwerke zu Grunde liegenden gehalten. Sie müßten daher noch älteren Urſprungs als die auf uns gekommene Redaction vom Jahre 1375 ſein.

Die älteſte Rappresentazione sacra iſt die ebenfalls von Palermo mitgetheilte und ſchon früher berührte „d'uno santo padre e d'uno monaco; dove si dimostra quando il monaco andò al servizio di Dio e come ebbe molte tentatione ed era buono servo di Dio intanto ch'el Santo Padre, suo maestro, con chi stava, volendo intendere che luogo dovessa avere in cielo, fece oratione a Dio, che gli rivelassi in che stato gli era"**). Klein hatte aus der Behandlung des Gegenſtandes erweiſen zu können geglaubt, daß hier ein Kloſterſpiel vorliege. Ancona ſucht dagegen darzuthun, daß er auf eine Laienbrüderſchaft hinzeige. Er ſetzt dieſes im reinſten florentiniſchen Dialekt geſchriebene Drama ins 14. Jahrhundert. Erſt um dieſe Zeit ſoll ſich nach ihm die Sacra Rappresentazione ausgebildet haben, deren Urſprung er der Stadt Florenz zuſchreibt, da nur die Beihülfe von Künſtlern

*) Ancona a. a. O. I. 151, nach Monaci Inventario della Confraternità dei Disciplinati di San Domenies di Pomgig dell' anno 1339. publied. p. 258.

**) Darſtellung eines heiligen Paters und eines Mönchs, in welcher gezeigt wird, wie der Mönch den Gottesdienſt verrichtet und große Anfechtungen erlitt, aber ein treuer Diener des Herrn blieb, während der Pater, ſein Vorgeſetzter, mit dem er zuſammen wohnte, begierig zu erfahren, welchen Platz jener dereinſt im Himmel erhalten werde, zu Gott bittet, daß er ihm zeige, in welchem Zuſtand ſich derſelbe befinde.

wie Brunelleschi und Dichtern wie Feo Belcari ihr die ihr eig
thümliche symbolische Form und Schönheit der Sprache habe v
leihen können. Als äußere Veranlassung sieht er das Fest St. Joham
des Täufers, des Schutzheiligen von Florenz, an, welches, beson
nach Zeiten längerer Unruhe, schon lange prächtig begangen wur
In einem aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammenden B
richte über diese Festlichkeiten wird auch der Rappresentazi
gedacht, die anfangs wohl nur stumm, bald aber von Gesang u
Recitation begleitet waren und auf beweglichen Bühnen (Edifi
dargestellt wurden. Der Bericht, welchen ein 1439 mit dem Kai
Johann Paleologos nach Florenz gekommener Grieche von ei
dieser Aufführungen gemacht, und welchen Ancona*) mitgetheilt h
ist auch noch deshalb von Interesse, weil sich aus der darin a
gesprochenen Verwunderung und Mißbilligung über die Vermischu
des Heiligen und Profanen und über die Darstellung heili
Gegenstände überhaupt erkennen läßt, wie in Konstantinopel, v
wo doch die bildlichen und dramatischen kirchlichen Darstellun
gerade ausgingen, dieselben zu dieser Zeit schon völlig erstor
waren. Es geht aus dieser und aus anderen Beschreibun
hervor, daß diese Rappresentazioni, in denen die Pantomime
Gesang und Rede verbunden war, einen überwiegend symbolisch
Charakter hatten und man die Bedeutung dieser Symbolik du
einen großen Aufwand mechanischer Kunst zu erhöhen strebte.

Klein gibt nach den Veröffentlichungen Palermo's und n
der Bibliographie des Vicomte Colomb de Batines eine Ueberst
von Rappresentazioni und Feste des 14.—16. Jahrhunderts, d
die ich jedoch nicht näher eingehen kann. Ich muß mich mit einig
allgemeinen Bemerkungen darüber begnügen und will hierauf n
zwei ihrer Dichter noch besonders hervorheben: Feo Belcari u
Lorenzo di Medici.

Der Name Rappresentazione findet sich in Italien wohl a
noch mit denen der festa, storia, des misterio und esemp
vertauscht. Eine Unterscheidung zwischen ihnen ist keineswegs fe
gehalten, obschon man bisweilen, vielleicht auch ursprünglich, ei
verschiedene Bedeutung damit verband. Figura wurden wo

*) a. a. O. I. p. 205.

auch die dem alten Teſtamente entnommenen Darſtellungen, Vangeli die des neuen genannt. Vite und Miracoli die Lebensgeſchichten der Heiligen, Martiri oder Passioni die Leidensgeſchichten derſelben.

Von ihnen allen ſind wieder ganz unterſchieden die allegoriſchen Spiele, Allegorie, von denen man wohl noch die größeren als Commedie spirituali von den kleineren, den Contrasti, Contentationi (Streitſpielen) unterſchied. Aus letzteren entwickelten ſich die Frottole. In der Frottola erſcheinen die allegoriſchen Figuren in Perſonen des wirklichen Lebens verwandelt, auch iſt ſie meiſtens figurenreicher; der Streit nimmt hier ſchon die Form einer Handlung an. Die Frottola mag oft in die Farsa übergegangen ſein, doch ſcheinen volksthümliche Poſſen und Spottſpiele, wie die Carri des römiſchen Carnevals zeigen, ſich auch aus der Römerzeit fortgeſetzt und die Grundlage für die ſpätere Farsa gebildet zu haben. Klein*) weiſt endlich noch auf die Zingaresche (Zigeunergeſpräche) hin, von denen zwei Bände in der Bibliothek des Signor Moraldi erhalten geblieben ſind. Sie wurden ebenfalls in den Straßen auf beweglichen Bühnen und in Masken dargeſtellt.

Unter der farsa spirituale, welche in Kirchen aufgeführt wurde, wird man ſich jedoch kein Poſſen- oder Spottſpiel zu denken haben. Palermo glaubt, daß ſie meiſt legendenhaften Inhalts war. Doch mag der Name für ſehr Verſchiedenes angewendet worden ſein, ſo daß die erhalten gebliebenen farse spirituali, die Signorelli bruchſtückweiſe mitgetheilt hat, vielleicht keine richtige Anſchauung davon geben; da ſie vorzugsweiſe, nur in einer mehr oder weniger volksthümlichen Form, die Leidensgeſchichte Chriſti, zum Theil im neapolitaniſchen Volksdialekt behandeln.

Der italieniſche Gottesdienſt ſcheint ſich freier von Auswüchſen erhalten zu haben, als der aller übrigen Länder, daher auch die sacra rappresentazione hier lange Zeit freier von komiſchen, weltlichen oder überhaupt unangemeſſenen Elementen, und wenn auch nicht immer von einem durchaus ernſten, feierlichen und religiöſen Charakter, ſo doch in einem edlen, würdigen oder auch anmuthigen

*) Geſch. d. Dr. Bd. IV. S. 239.

Style behandelt waren. Die von den Laudi sich entwickelnden geistlichen Spiele waren anfangs wohl meist von einem innigen, ja spiritualistisch-schwärmerischen Glaubensdrange erfüllt und der äußere Glanz, mit dem man sie ausstattete, die kunstvolle Form der Sprache, der Wohllaut des Gesanges sollten gewiß nur der Verherrlichung des Gegenstands dienen. Allein es lag in der Natur der Sache, daß dies allmählich noch ein anderes Interesse erwecken und daß man auch dies noch zu befriedigen suchen mußte. Wenn hierin auch wieder neue Keime der dramatischen Entwicklung lagen, so gebrach es dieser doch in demselben Maße noch an Kraft und Dauer, als sie einer tieferen Grundlage entbehrte und dabei die Form über den Inhalt zu siegen begann, ja dieser nur zu bald mehr der Vorwand als der Zweck der Darstellung wurde. Der, wie sich schon in ihrer Sprache zeigte, so stark entwickelte Sinn der Italiener für die plastische Form und für das Musikalische sollte, wie überhaupt ihrem ernsten Drama, auch dem kirchlichen seinen besonderen Charakter verleihen.

Zu den bedeutendsten und ältesten Dichtern der auf uns gekommenen sacra rappresentazioni gehört Maffeo oder Feo Belcari, welcher, 1410 zu Florenz geboren, bis 1484 lebte. Er entstammte einer altflorentinischen Bürgerfamilie. Den Mediceern befreundet, nahm er eine hervorragende Stellung in seiner Vaterstadt ein, in der er 1455 auch Mitglied des Magistrats wurde. Es sind uns von ihm außer seinen religösen Gesängen (Laudi), kleinere tableauxartige dramatische Spiele und fünf größere erhalten geblieben: l'Abramo ed Isac, l'annunziazione, il san Giovanni nel deserto, il san Panunzio und il Giudizio finale*). Belcari war noch von dem alten, schlichten, glaubensinnigen Geist erfüllt. Dabei sind seine Werke von seltener Anmuth und Lieblichkeit — candissimo, wie Ancona sagt, der ihn in der Prosa noch zu den Trecentisten rechnen möchte, im Verse aber für weniger glücklich hält. „Der Dichter," sagt von ihm Klein**), „dessen Gemüthsart der Ueberlieferung gemäß seinen Dichtungen durchaus entsprach, verläugnet

*) Le rappresentazioni de Feo Belcari, Firenze 1833. Sie finden sich auch mit Ausnahme des Giudizio finale bei Giudici, Storia del teatro in Italia, Milano e Torino 1860, abgedruckt.

**) a. a. O. IV. S. 196.

alles überdacht-Kunstmäßige und man kann in seinen geistlichen Spielen einen Hauch jener evangelischen Darstellungsweise spüren, die uns in den Bildern aus Giotto's Schule, am lieblichsten und engelgleich in den Gemälden des Giov. da Fiesole, so herzinnig anspricht." „Gleichwohl," setzt er nicht ohne einigen Widerspruch hinzu, „bleibt eine solche sprachlich-glatte, schmucke, formgewandte, ja fertige Behandlung dieser Art von Schauspielen doch nur ein künstliches Surrogat für die ächte volksthümlich-liturgische Mysterie, doch nur eine Treibhausfrucht der Schule, der Privatpoetik!" Allein Klein kannte die umbrischen dramatischen Laudi noch nicht, daher er nicht wissen konnte, daß auch in diesen ursprünglichsten und dabei volksthümlich-dramatischen Formen der toscanischen kirchlichen Spiele das musikalisch-formale Element schon in überraschender Weise hervortritt und sie durch dasselbe wesentlich mit bestimmt erscheinen. Er übersah, daß dies im Geiste der Italiener begründet liegt und einen nationalen Grundzug ihrer Dichtung bildet.

Derselbe Lorenzo de' Medici, welcher die neue Wissenschaft durch die Bildung der platonischen Akademie mit begründet hat, und auf den ich daher noch zurückkommen und näher eingehen werde, befindet sich gleichwohl auch unter der Zahl der das mittelalterliche kirchliche Drama noch pflegenden Dichter. Auch schrieb er seine Rappresentazione di san Giovanni e Paolo erst in seinem späteren Alter und, wie man sagt, zum Hochzeitsfeste seiner Tochter Maddalena. Sie behandelt denselben Stoff, welchen die Nonne Hroswitha zu ihrem Gallicanus gewählt hatte: die Bekehrung des Gallicanus durch Giovanni e Paolo, die beiden Kämmerer der Prinzessin Constanze, Tochter des Kaisers Constantinus, und das Märtyrerthum, das jenen beiden Kämmeren durch den Nachfolger Enstantin's, den Apostaten Julian, bereitet wurde, mit dessen Tode das Mysterium schließt. Der Mediceer steht aber beträchtlich gegen Hroswitha zurück. Obschon Palermo die „Kunst des Komischen und eine auserlesene Schilderung der Sitten" darin hervorhebt, ist es wohl nur die übrige Bedeutung ihres Verfassers, welche dieser Rappresentazione zu einer gewissen Berühmtheit verholfen hat. Aus gleichem Grunde mag hier noch erwähnt werden, daß Bernardo Pulci und dessen Gattin sich in dieser Dichtungsform gleichfalls versucht haben.

Die Rappresentazioni verbreiteten sich im Laufe des 15. Jahrhunderts über ganz Italien. Sie waren aber bald vorzugsweise auf Ausstattungsprunk gerichtet und nahmen zugleich immer mehr den Charakter der Mirakelspiele des 14. Jahrhunderts in Frankreich an. Eines der reichsten Beispiele dieser Art, die Santa Uliva, behandelt denselben Stoff wie eins der Miracles de Nostre Dame (comment la fille du Roij de Hongrie se coupa la main, pour ce que son père voulait la épouser (s. S. 116 Anm.). — Wie sehr diese Spiele jetzt durch Augenreiz wirken wollten, ergibt sich aus der Beschreibung der Feierlichkeiten, mit denen Carl VIII. von Frankreich in Turin und besonders in Chiari empfangen wurde. Hier hatten die Damen der Stadt eine Rappresentazione della Natività veranstaltet, bei welcher die schönste Dame reich mit Ringen und Edelsteinen geschmückt als Jungfrau Maria in einem kostbaren Bett liegen mußte:

Soubz couvertures que point n'en est de telles,
Les firent mettre ainsi qu'une accouchée.

„Kein Gemälde," sagt der Beschreiber, „würde die Schönheit und den Schmuck dieser Dame, welche von anderen engelhaften Gestalten umgeben war, zu beschreiben vermögen"*).

Auch noch durch das ganze 16. Jahrhundert zogen sich die Rappresentazioni, doch immer mehr absterbend, immer der Oper mehr zustrebend, hin. Gesang und Tanz, Verwandlungen, Aufzüge, Zwischenspiele traten mit künstlerischem Anspruch aus ihnen hervor. Die Renaissance blieb nicht ohne Einfluß auf sie, die christliche Heiligengeschichte mußte die Gestalten der römischen Mythologie als allegorischen Schmuck in sich aufnehmen.

5. Spanien.

Wahrscheinlichkeit einer längeren Unterbrechung der dramatischen Spiele. — Das Mysterium der Adoracion de los tres Reyes Magos. — Weitere Spuren. — Der Todtentanz. — Allegorien und Festspiele.

Obschon die römischen Spiele in Spanien kaum mindere Aufnahme fanden als in Gallien und jede größere Stadt sehr bald ihr Theater hatte, ja Rom selbst seine Gladiatoren- und Thier-

*) Ancona, a. a. O. I. p. 260.

kämpfe erst von den Iberern erhalten haben soll, auch die gegen die theatralischen Spiele gerichteten Verbote, denen wir schon zu begegnen hatten (S. 28), es ganz außer Zweifel stellen, daß sich dieselben unter der Herrschaft der Gothen noch forterhielten, so beweisen doch diese Verbote zugleich, wie sehr die Geistlichkeit und die weltliche Macht in diesem Lande bemüht waren, dieselben zu unterdrücken oder doch einzuschränken. Auch noch sonst wirkten die Umstände darauf ein. Die Verheerungen, welche die in Spanien eindringenden germanischen Stämme, insbesondere die Vandalen, hier anrichteten, die fanatischen Kämpfe zwischen den Donatisten und den Anhängern der rechtgläubigen Kirche, welche Spanien zerrissen, ließen für die Entwicklung und Pflege der theatralischen Spiele kaum Raum. Am wenigsten möchte ich glauben, daß der mit den Gothen eindringende Arianismus der Ausbildung des kirchlichen Dramas so günstig war, wie man gewöhnlich aus dem Grunde annimmt, daß die Entwicklung der dramatischen Formen des Gottesdienstes vom Oriente ausging und die Arianer die große Liturgie von dort mit nach Spanien brachten. Der ernste, strenggläubige, in Glaubenssachen fanatische Charakter jenes dem priesterlichen Einfluß ergebenen Volksstammes, sowie die langjährigen Verfolgungen, denen durch sie die Anhänger der römischen Kirche hier ausgesetzt waren, läßt es gewiß nicht erwarten. „Zwei Jahrhunderte ihrer Geschichte," sagt Lemcke*), „sind angefüllt mit blutigen Verfolgungen, die sie, als Arianer, gegen die Katholiken ausübten;" woran dieser Gelehrte dann noch den Ausspruch Montesquieu's knüpft: „Dem westgothischen Gesetzbuche verdanken wir alle Grundsätze und Ansichten der heutigen Inquisition." Und dieser selbe Fanatismus sollte sich später, als die westgothischen Könige zur römischen Kirche übergetreten waren, auch wieder gegen die Arianer, und hier wie dort gegen die römische Bildung wenden. Setzte der König Sisibut doch einen Bischof nur deshalb ab, weil er in seinem Sprengel heidnische Spiele geduldet hatte. Wogegen es an jedem Zeugniß fehlt, daß sich inzwischen aus der Liturgie ein wirkliches kirchliches Drama in Spanien entwickelt hatte. Ich glaube daher, daß Philarète Chasles doch in der Hauptsache Recht behalten wird,

*) Handb. d. span. Literatur. Leipzig 1855. 3 Bde. 1. Bd. S. 9.

wenn er ſagt, daß in Spanien ſich in der Entwicklung der dramat
ſchen Spiele eine vollkommene Lücke von mehreren Jahrhundert
zeige*) (une lacune absolue de quatre siècles entiers). Erſt a
dem 11. oder 12. Jahrhundert beſitzen wir wieder unwiderleglic
Zeugniſſe von einer Pflege des Dramas und zwar von der kir
lichen Pflege deſſelben, in den ſchon früher erwähnten Bruchſtück
eines Dreikönigsſpiels (Adoracion de los tres Reyes Magos [ſie
S. 60], welches freilich zuläßt, daß dieſe Darſtellungen berei
einige Zeit hier üblich geweſen ſein mögen. Erſt in dem 13. Jah
hundert begegnet man dann wieder Nachrichten von ihnen ſowol
wie von weltlichen Spielen; nicht nur in jener, ſchon früher e
wähnten Stelle der Siete Partidas, ſondern auch in Handſchrift
des Stadtarchivs von Barcellona und des Kronarchivs von Arago
In dieſen letzteren, die früher dem Archive des Kloſters Ripoll a
gehörten, wird ſchon ſogar eines ſatiriſchen Spieles mit Nam
„Mascaron" gedacht, in welchem die heilige Jungfrau als Ve
theidigerin des Menſchengeſchlechts gegen Mascaron, den Anwa
der Hölle auftrat**). Reichlicher fließen die Nachrichten hierüb
aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Man lieſt nun wiederholt v
Darſtellungen aus dem alten und neuen Teſtamente, die am Fro
leichnamsfeſte ſtattfanden und bei welchen bereits die Brüde
ſchaften und Zünfte die Rollen übernahmen. Auch Darſtellunge
welche beim Einzuge der Fürſten in den Städten ſtattfanden, werd
erwähnt. Ausführliche Nachrichten aber liegen in einem Codex d
Kathedrale von Gerona aus dem Jahre 1360 über die dorti
Fronleichnamsfeier vor, bei welcher ein Feſtſpiel, das Opfer d
Iſaac, der Traum und Verkauf des Jacob ſtattfand, dem ei

*) La France, l'Espagne et l'Italie, Paris 1877, p. 17. Er behaupt
aber nicht, wie Wolf, der ihn zu widerlegen denkt (Studien p. 574), behaupt
daß dieſe Lücke mit dem Ende der Römerherrſchaft beginne, ſondern datirt ſie vi
mehr von dem Eindringen der Araber in Spanien, die aber wohl kaum noch Reſt
des alten römiſchen Theaters begegneten.

**) Schack a. a. O. Bd. I. Nachtr. I. nach Moratin. Auch Wolf, Studie
S. 579 mit Bezug auf Joſé Sol y Padris, welcher nach ihm jene Handſchr
entdeckt haben ſoll, was Klein (a. a. O. VIII. 244) wieder in Abrede ſtellt, w
ſchon vor ihm durch Juan Corminas darauf hingewieſen worden ſei.

Procession mit Riesen und lächerlichen Figuren vorausging*). Derartige Ausstattungen der Processionen blieben bis in's 17. Jahrhundert in Spanien noch im Gebrauch, wie es z. B. in einer Beschreibung desselben vom Jahre 1644**) heißt:

„Zuerst kamen acht Riesen (drei Männer, drei Weiber, zwei Mohren) tanzend mit Tambourins und mit Pfeifen. Dann Pilger in blauen Gewanden, darauf eine Menge von Kirchenbeamten mit Kreuzen. Dazwischen Gemälde von Heiligen und Mönche mit Reliquien. Mohrentänzer, Thiere mit Feuerwerk, Wilde und andere Kurzweil zur Belustigung und zum Staunen der Menge schlossen sich an. Augustiner- und andere Mönche mit ihren Reliquien. Geistliche mit brennenden Wachskerzen. Die königlichen Pagen mit Fackeln. Das heilige Sakrament von vier kirchlichen Würdenträgern getragen. Die Granden von Spanien. Der König mit einer brennenden Kerze in Händen. Der Kardinal, der kaiserliche und der venetianische Gesandte. Die Prinzen von Savoyen, Marocco und Andere, alle mit brennenden Kerzen."

Auch der Aufführung des Marienspiels am Ostermorgen, sowie einer Farse Obispillo (Bischöfchen), welche jedoch als anstößig verboten wurde, geschieht in jenem Codex Erwähnung. — Der weltlichen Richtung des Dramas gehört ferner die Nachricht über eine 1394 in Valencia gespielte Komödie: L'hom enamorat y la fembra satisfeta im Provinzialdialekte von Moseu Domingo Maspous einem Rathe König Johanns I. an. Sie soll sich noch 1782 im Besitze des D. Mariano José Ortiz befunden haben***). Eine andere hierher gehörige Dichtung: „La danza general de la muerte en que entran todos los estados de gentes" ist in einer Handschrift von 1360 des Escurial erhalten geblieben†). Klein††) hat nachgewiesen, daß die hier vorliegende nicht, wie allgemein angenommen, die älteste der unter diesen Namen bekannt gewordenen und durch die verheerende Epidemie des sogenannten schwarzen Todes veranlaßten Dichtungen ist. Wenn dieser Todtentanz auch gewiß noch kein Drama, so enthält er doch dramatische Formen

*) Schack a. a. O. I. p. 117.

**) In: A relation of the Earl of Nottingham's journey to Spain. Die Stelle findet sich bei Sharp a. a. O. p. 173 abgedruckt.

***) Wolf a. a. O. S. 584. Auch Schack a. a. O. I. S. 127.

†) Wolf a. a. O. S. 157. Auch Schack I. S. 123. Bei Ticknor ist derselbe abgedruckt, aber, wie Klein sagt, fehlerhaft. Er bezeichnet als correctesten Abdruck den des 57. Bandes der Bibl. de aut. Espan. (Gesch. d. Dr. VIII. S. 261).

††) a. a. O. VIII. p. 276.

und Elemente und ist mit größter Wahrscheinlichkeit für die Auf führung bestimmt gewesen. Nach einem Prolog erläßt der Tod einen allgemeinen Mahnruf. Ein Geistlicher fordert darauf zu christ lichem Lebenswandel auf. Der Tod ladet nun alle zum verhängniß vollen Tanze, den er mit zwei Jungfrauen beginnt. Dann trifft der Rangordnung nach dasselbe Schicksal sämmtliche Stände von Papste bis zum Bauer herab. Das Gedicht ist in Octavstrophen von Versen de arte mayor (einer Verdoppelung der volksthümlichen sechssylbigen Redondillas) geschrieben. Hierher gehört ferner ein allegorisches Spiel des Marques von Villena, welches 1414 bei der Krönung Ferdinands von Castilien zum König von Aragon aufgeführt wurde und in welchem die Personificationen der Gerechtig keit und Barmherzigkeit, der Wahrheit und des Friedens auftreten denen man in dieser gegensätzlichen Zusammenstellung auch noch be anderen Völkern begegnet. Daß zu Ende des 14. Jahrhunderts dramatische Spiele schon allgemein üblich waren, geht übrigens noch aus einer Bemerkung des Sendschreibens des Marques von San tillana an Don Pedro, den Connetable von Portugal, über Poeti hervor, worin er sagt, daß sein Großvater Gonzalez de Mendoza neben anderen Gedichten auch Wechselgesänge gemacht habe nach Art der Schauspieldichter, wie die Plautinischen und Terenzianischen Die Comedieta de Ponza des Marques de Santillana erwähne ich aber nur, weil es hergebracht ist, sie wegen ihres Autors ihres Titels und ihrer dialogischen Form, die wohl alles ist, was ihr vom Drama eigen, in Zusammenhang mit der Entwicklung des letzteren zu bringen. Man braucht nur die ihr vorausgeschickten Definitionen von der Tragödie, Satire und Komödie zu lesen, um zu begreifen, daß selbst, wenn ihr Autor eine wirkliche Komödie hätte schreiben wollen, was gewiß nicht in seiner Absicht lag, er das doch schwerlich erreicht haben würde. Komödie heißt ihm näm lich diejenige Gattung von Gedichten, deren Anfänge mühevoll sind deren weitere Entwicklung, wie ihr schließlicher Ausgang, aber fröh lich und glücklich ist.

Selbst noch jetzt dauerten, wie uns die Kirchenverbote beweisen nicht nur die dramatischen Spiele, sondern auch ihr Mißbrauch in Kirchen fort. Das Concil von Aranda von 1473 eifert immer wieder gegen die an verschiedenen Festtagen darin stattfindenden

Spiele, Masken und unanständigen Aufzüge; und derartige Aeußerungen dauern bis in's nächste Jahrhundert noch fort.

6. Die Bühne des Mittelalters.

Die mittelalterliche Mysterienbühne. — Dreitheilung derselben. — Ueber- und Nebeneinanderordnung der Schauplätze. — Symbolische und theatralische Darstellungsweise. — Einrichtung der Mysterienbühne der confrèrie de la Passion in Paris. — Das Silete. — Decorationen. — Die Bühneneinrichtung der stehenden Theater in England. — Deutschland; die Oberammergauer Bühne. — Die Mysterienbühne der Italiener.

Ein Blick auf die Bühne der außerhalb der Kirchen stattfindenden mittelalterlichen Spiele wird schon deshalb noch geboten erscheinen, weil das neue Drama sich theils auf derselben entwickelte, theils sich ihrer doch noch längere Zeit mit nur geringen Veränderungen bediente. Ich werde aber dabei hauptsächlich nur die Mysterienbühne berücksichtigen, da wir über die Aufführung der volksthümlichen weltlichen Stücke, soweit sie nicht auf derselben Bühne, wie die Mirakel- und Mysterienspiele aufgeführt wurden, bestimmterer Nachrichten entbehren. Doch scheinen die Farcen und Sotties auf kleineren, einfacheren Bühnen gespielt worden zu sein und die berufsmäßigen Schauspieler sich meist jener beweglichen Bühnen, die wir in England als Pageants und Scaffolds kennen lernten, bedient zu haben, da selbst die confrèrie de la passion eine solche bei Aufführung ihrer Farcen in Anspruch nahm.

Obschon die mittelalterliche Mysterienbühne sich in verschiedenen Ländern und Orten ohne Zweifel in verschiedener Weise ausgebildet und im Laufe der Zeiten in ihrer Einrichtung große Veränderungen erfahren hat, so werden sich doch gewisse Grundverhältnisse, wenn auch bald mehr, bald minder bestimmt, überall wieder erkennen lassen. Zu ihnen gehört die durch die Natur des Mysteriendramas bedingte Dreitheilung der Bühne, nur daß die Anordnung dieser drei Theile eine verschiedene sein konnte und eine verschiedene war. Auch das antike Drama bot eine dreitheilige Einrichtung dar. Auch hier gab es einen erhöhten Raum für die Göttererscheinungen, sodann die charontische Stiege, welche zum Tartarus hinabführte, so wie die Unterbühne für die Versenkungen und Geistererscheinungen und endlich den Schauplatz für die

irdischen Begebenheiten. Bei dem mittelalterlichen kirchlichen Drama kamen aber die beiden erstgenannten Schauplätze, hier Himmel und Hölle, in ungleich regelmäßigerer, umfänglicherer und bestimmterer Weise in Betracht, es forderte diese Eintheilung noch ungleich dringlicher. Die ursprünglichste Anordnung dieser drei Schauplätze beruhte jedenfalls auf einer Uebereinanderstellung derselben. Man dachte sich den Himmel über, die Hölle unter der Erde und wenn auch der höllische Rachen sich noch auf dem Schauplatz auf Erden befand, so wurde sie selbst doch jedenfalls unter derselben gedacht und die Unterbühne, soweit nöthig, dazu mit verwendet. Erst später bildete sich in Frankreich die Nebeneinanderstellung dieser drei Schauplätze aus.

So lange man an der symbolischen Darstellungsweise festhielt, war man in der weiteren Anordnung der verschiedenen Schauplätze nicht eben eingeengt und man konnte ohne Bedenken Stoffe ergreifen, welche den reichsten Wechsel der Scene in sich einschlossen. Es genügte, jedem Platz auf der Bühne seine bestimmte Bedeutung zu geben und hieran von Spiel zu Spiel möglichst festzuhalten. Sobald man jedoch auf eine theatralische Wirkung dabei ausging, mußte man auf eine sich selbst erklärende Anordnung der verschiedenen einzelnen Schauplätze denken.

Dies war am frühesten in Frankreich der Fall, und es ist lange die Meinung gewesen, daß dies durch eine etagenförmige Ueberordnung dieser verschiedenen Schauplätze versucht und erreicht worden und diese oft bis zu neun Etagen umschließende Bühneneinrichtung daselbst herrschend gewesen sei. Erst durch Paulin Paris*) wurde diese Ansicht wieder entschieden widerlegt; doch geht man sicher zu weit, wenn man, wie es z. B. von Royer**) geschehen, das Vorkommen einer mehrstöckigen Bühne völlig in Abrede stellt, wovor sich ein so umsichtiger Beurtheiler wie Ancona zu hüten wußte. Vielmehr stellt die Beschreibung, welche ein Chronist von Metz, der sich Curé de St. Euchaire, paraisse de la ville de Metz nennt, von einer Aufführung gibt, welche daselbst im Jahre

*) De la mise en scène des mystères. Leçon du 7 Mai 1855 a collège de France.

**) Hist. du théâtre I. p. 217.

1437 ſtattgefunden, ganz außer Zweifel, daß dies, wenn auch vielleicht nicht auf einer neunſtöckigen Bühne (il estait de neuf sièges, de haut ency comme de grés, was Gebrüder Parfait mit neuf étages überſetzen)*), ſo doch auf einer Bühne geſchah, welche durch gleichzeitige Hinter- und Uebereinanderſtellung neun ſtaffelförmig aufſteigende Schauplätze darbot. Denn es iſt völlig ausgeſchloſſen, daß hier, wie man wohl auch gemeint hat, unter sièges comme de grés die Anordnung der Zuſchauerplätze zu verſtehen ſei, da dieſe vom Chroniſten unmittelbar darauf als im Gegenſatze zu ihnen ſtehend beſchrieben werden: „Tout autour et par derrière estoient grand sièges et longes (loges) pour les Seigneurs et Dames.“

Es iſt überhaupt unrichtig und ungerecht, wie es wohl auch geſchehen, die Gebrüder Parfait für jene irrthümliche Annahme und Anſicht und auch dafür verantwortlich zu machen, daß man ſelbſt noch der Bühne der Confrèrie de la Passion jene vielſtöckige Einrichtung beimaß. Dieſe für ihre Zeit ſehr verdienſtvollen, wenn auch in ihrer Darſtellung nicht überall klaren Geſchichtſchreiber haben ſo etwas nirgend behauptet. Vielmehr ſtimmt ihre Beſchreibung des Theaters der Pariſer Paſſionsbrüder, wenn man noch einige ſpätere Stellen ihres Werks zu Hülfe nimmt, wozu ſie ſelber die Anweiſung geben, vollkommen mit der von Paulin Paris davon gegebenen Darſtellung überein; wie es ja auch etwas zu Widerſinniges iſt, anzunehmen, daß in dem Saale eines gar nicht auf dieſe Zwecke eingerichteten Hoſpitals eine neunſtöckige Bühne aufgerichtet werden konnte. Die Gebr. Parfait ſagen nämlich: dieſes Theater war wie die heutigen; nur der Hintergrund der Scene (le fond) bot eine andere Einrichtung dar. Plusieurs échaffauts, qu'on nommait établies, la remplissaient. Alſo nicht ein Gerüſte, ſondern mehrere Gerüſte waren daſelbſt aufgeſtellt. Le plus élevé représentait le Paradis, celui dessous l'endroit le plus eloigné du lieu où la scène se passait“ — „ainsi des autres jusqu'au dernier.“ Dieſe Stelle hat das Mißverſtändniß veranlaßt. Die Gebrüder Parfait wollten damit aber ſagen: „zu oberſt das Paradies, gleich darunter — und ſo weiter

*) Hist. du théâtre franç. II. p. 285.

fort", wie wir ja wohl heute noch sagen: „er sitzt zu oberst der Tafel, unter ihm — ꝛc." Sie bezogen sich zur Verdeutlichung ihrer Beschreibung auf eine andere, welche ein Zeitgenosse von der Bühne zu Rouen im Jahre 1474 gegeben hatte*). Nun ist zwar die ausgezogene Stelle fast noch unklarer, als ihre eigene Darstellung, doch geht aus ihr wenigstens so viel hervor, daß das äußerste Ende der mit dem Paradies begonnenen Reihenfolge der einzelnen Schauplätze mit der Vorhölle und Hölle schloß. Die Gebr. Parfait mochten das Mangelhafte dieser ganzen Darstellung fühlen und kamen später noch einmal darauf zurück**): „ce passage eclaircira ce que nous avons déjà dit page 64 du premier volume, et mettra pleinement le lecteur au fait de la forme et de l'arrangement de nos anciens théâtres: on pourra aisément sur le plan de celui-ci concevoir une idée juste de tous les autres." Aus dieser Beschreibung aber ergibt sich nun zweifellos, daß die einzelnen Etablies nicht über, sondern nebeneinander gestellt waren, da das Paradies auf dem westlichen Theile des Marktplatzes von Rouen begann, die Hölle auf dessen östlicher Seite schloß, die übrigen Schauplätze Nazareth, Jerusalem, Bethlehem, Rom dazwischen lagen. Auch lehrt diese Beschreibung noch, daß die einzelnen Schauplätze wieder verschiedene Oertlichkeiten in sich vereinigten***), sowie daß es außer diesen Schauplätzen (auch Mansions genannt) Stände auf der Vorbühne (dem parloir oder champ) wie bei der ältesten Bühneneinrichtung gab; es heißt hier nämlich: Les places des prophètes en divers lieux hors les autres. Das Verständniß war hiernach für die Zuschauer noch immer erschwert genug und ihrer Phantasie sehr viel überlassen, daher, wie aus dem Prologe des damals in Rouen zur Aufführung gekommenen Mystère de l'incarnation et nativité de N. S. J. C. zu ersehen ist, die Oertlichkeiten auch noch durch Aufschriften unterschieden und näher bestimmt wurden.

Die Gebrüder Parfait haben also die Einrichtung der fran-

*) a. a. O. I. p. 64.

**) Ebenda II. p. 494 u. f.

***) So z. B. Jerusalem: 1) Simon's Wohnung; 2) Tempel Salomonis; 3) Wohnung der Jungfrauen (Abisac und Thamar); 4) Das Haus Gerson's; 5) Der Platz für die Heiden; 6) Der Platz für die Juden.

zösischen Mysterienbühne, wenn man alles, was sie darüber ausgesprochen, zusammenfaßt, ganz so beschrieben, wie neuerdings in ungleich lichtvollerer Weise Paulin Paris und nach ihm Royer, Ancona und besonders Sepet*) auf Grund einer Abbildung, welche in einer der in der Nationalbibliothek zu Paris befindlichen Abschriften des Mystère de la passion (Nr. 12,536) enthalten ist „donnant le pourtraict du hourdement ou théâtre comme il estoit quât fust joué le mystère de N. S. J. C.)", was durch eine andere Abbildung bestätigt wird, die, der Marquise de la Coste angehörend, bei der allgemeinen Industrie-Ausstellung zu Paris 1878 zu sehen war. Sie gehört zu einer Abschrift desselben Passionsspiels, wie es 1547 in Valenciennes dargestellt worden (Le théâtre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut ioué le mystère de la Passion notre Sgr. Jésus-Christ).

Es geht demnach aus all' diesen Nachweisen hervor, daß zu jener Zeit in Frankreich die Bühne der Breite nach in zwei Theile zerfiel, von welchen der vordere, frei und ohne Abtheilungen, als allgemeiner Sprechplatz diente, gelegentlich aber auch noch besondere Stände und unter sich die Maschinerie für Versenkungen, Geistererscheinungen ꝛc. enthielt; der hintere dagegen durch Gerüste in eine Zahl einzelner Abtheilungen, als in ebensoviele verschiedene Schauplätze getheilt war, die nach Bedürfniß wieder verschiedene Oertlichkeiten in sich vereinigten, und von denen der die linke Seite abschließende das Paradies, der rechts die Hölle darstellte. Eine Einrichtung also, die im Wesentlichen das Pariser Theater auch zur Zeit Hardy's und beim Auftreten Corneille's noch hatte, nur daß wir nicht mit voller Bestimmtheit wissen, ob auch schon damals die Ueblichkeit bestand, jene einzelnen Schauplätze durch das Auf- und Zuziehen von Vorhängen in das Spiel oder aus dem Spiele zu bringen. Daß aber zu bestimmten anderen Zwecken Vorhänge damals schon üblich waren, geht aus verschiedenen Stellen der Gebrüder Parfait hervor**). Es erklären sich wohl auch nur hieraus

*) Le drame chrétien etc. p. 227 u. f.

**) a. a. O. I. p. 100. Ici Anne se recouche et sont tirées les custodes. Hierzu bemerken Gebr. Parfait: Ce jeu de théâtre servait pour voiler aux spectateurs des détails qu'il n'était pas possible de lui présenter, comme

die gelegentlichen Verwandlungen, wie z. B. in dem Mystère du vieil testament, Scene XII., wo es heißt: Ici fault ung Désert. — Nach Sepet's ausführlichen Mittheilungen war das Paradies viel höher als alle anderen Gerüste und in zwei Etagen getheilt. Die obere stellte den Himmel, die untere das paradis terrestre vor. Auch hierauf weist eine Stelle bei Gebr. Parfait schon hin*). Es mußte daher über allen anderen Etablies ein freier Raum bleiben, der gelegentlich auch noch benutzt wurde.

Auf der Abbildung im Manuscripte der Marquise de la Coste ist das Paradies als Tempel dargestellt mit der Aufschrift: „Ort, das Silete zu spielen." Das Silete, welches so häufig in den Bühnenweisungen erwähnt ist und unseren deutschen Forschern so viel Kopfzerbrechen gemacht hat: auch hier hätten sie Auskunft bei den oft so geringschätzig behandelten Gebrüdern Parfait finden können. Denn da ist an einer Stelle**) zu lesen: „Après quoi chante ung Silete en Paradis", wozu bemerkt ist: C'est-à-dire que pendant un grand silence que gardaient les acteurs on entendait un concert d'instruments." Und aus ein paar anderen Stellen geht noch hervor, daß dies Concert von einer im Paradiese aufgestellten Orgel herrührte, welche sowohl den Gesang der Engel, als auch den Donner zu versinnlichen hatte***).

---

est celui de ce présent mystère où St. Anne semble accoucher derrière cette custode. So auch T. II. p. 306, wo es im Mystère du vieux testament heißt: La décoration du commencement est absolument différente des autres. Plusieurs toiles cachent les Etablies aux yeux des spectateurs, l'acteur qui représente Dieu paraît d'abord seul et crée le ciel et les anges.

*) a. a. O. II. p. 446. Wenn in einem Mysterium jemand zum Himmel aufsteigen oder herabkommen sollte, so wurde der betreffende échafaut unter das Paradies (hier in der Bedeutung des Himmels) gestellt. Daher S. 530, wo der heilige Geist sich über die Apostel ergießt: Icy endroit se mettent tous et toutes en oraison à genolz en la dite cénacle, laquelle doibt êstre dessoulz Paradis.

**) T. I. p. 96, worauf auch Ancona (a. a. O. I. p. 399, sowie der Verfasser eines Artikels der Neuen freien Presse: „Von der Weltausstellung 1878" hinweist.

***) T. I. p. 324: „Ici se faict un doulx tonnaire en Paradis de quelques gros tuyaus d'orgeu" und T. II. p. 61: „Pausa. Discendant in Paradisum cantando Hymnum Virginis proles et Organa respondant in Paradisum et sit melodia magna. (Die Engel steigen vom Paradies herab, indem sie den Hymnus Virginis ꝛc. singen und die Orgeln im Paradiese antworteten darauf und es muß eine großartige Musik sein.)"

Ueber der zur Rechten den Schluß bildenden Hölle und Vorhölle, die beide durch einen großen Thurm dargestellt wurden, standen auf der Plattform zwei große Geschütze und ein feuriges Rad; gelegentlich auch ein feuerspeiender Drache, auf welchem ein Teufel ritt. Auch diese Thürme hatten ihre Abtheilungen; auch über sie erlangen wir nähere Auskunft bei den Gebr. Parfait*). Der obere Theil des viereckigen Thurms der Vorhölle stellte den limbe des pères, der mittlere den limbe des petits enfants vor, der untere gehörte zur Hölle. Hier war das Fegefeuer. Wogegen in dem runden sich unmittelbar anschließenden Thurm der Hölle oben die Wohnung des Teufels war, unten sich aber das, einen fürchterlichen Drachenrachen bildende, Höllenthor befand.

Sepet bemerkt, daß auf beiden Seiten (der Hölle und des Paradieses) Tritte zum Sitzen für die noch nicht in's Spiel gekommenen Schauspieler waren, sowie zwei höhere Gerüste für die Spielleute, welche die Pausen zu markiren und sich am Silete zu betheiligen hatten. Er berichtet ferner, daß die dem Mystère vorausgehende Farce nicht auf dem Parloir, sondern auf einer kleinen beweglichen Bühne dargestellt wurde, welche man dann wieder entfernt habe.

Es ist kein Zweifel, daß auf den französischen mittelalterlichen Theatern schon Decorationen vorkamen, doch scheint dies nicht durchgehend der Fall gewesen zu sein. Vieles wurde noch immer nur symbolisch angedeutet. Doch heißt es bei Parfait**) vom Theater zu Saumur, daß es wegen seiner Malereien, besonders der des Paradieses, berühmt gewesen sei.

So allgemein die beschriebene Form den französischen Theatern des 15. und 16. Jahrhunderts auch gewesen sein mag, so war es doch gewiß nicht die einzige. Wie z. B. das Theater in Poitiers bei einer Vorstellung des Jahres 1534 ein Rundbau war***). Von den Theatern, welche man, wie in Bourges, in die alten römischen Theater hineinbaute, haben wir bis jetzt keine genügenden Nachrichten.

Die Pageants in England hatten natürlich eine ungleich einfachere Einrichtung als die französischen Bühnen, doch auch die fest-

*) a. a. O. T. II. S. 517.

**) a. a. O. II. S. 294.

***) Parfait a. a. O. II. p. 293.

ſtehenden Bühnen werden ſie hier, wie uns die decorationsloſe Bühne der Shakeſpeare'ſchen Zeit beweiſt, noch gehabt haben. Es ſcheint, daß hier immer die Ueberordnung von Himmel, Erde und Hölle ſtattfand, da das Paradies in der Mitte der zweiten Etage des Hintergrundes angebracht war, einer Art Loge, die ſpäter als Balcon, Thurm, Altan u. ſ. w. verwendet wurde. Doch ſcheint man auch den ganzen oberen Theil als Gallerie benutzt zu haben, wie z. B. in Perkin Warbeck von Ford und im Großherzog von Florenz von Maſſinger. Auch von dem unteren Raum des Hintergrundes ſcheint nur der mittlere Theil benützt worden zu ſein. Sehr naiv iſt z. B. die Verwendung deſſelben in Webſter's Vittoria Corambona. Hier zieht Flamincco, der ſich auf der Straße befindet, einfach den Vorhang weg, um einen inneren Theil des fürſtlichen Palaſtes ſichtbar zu machen.

In Deutſchland hat ſich, wie die ſymboliſche Darſtellungsweiſe, ſo auch die ältere Bühneneinrichtung lange erhalten, die eine faſt ganz conventionelle war. Der Präceptor wies zu Anfange des Spiels jedem der Darſteller ſeinen Platz (Burg) an, der hierdurch auch ſeine ſceniſche Bedeutung erhielt, doch wird man dieſe ſpäter wohl noch decorativ, vielleicht nur in ſymboliſcher Weiſe angedeutet haben. Dieſe Burgen waren ſtufenweiſe erhöht und vielleicht in einem Halbkreis nach ihrer Bedeutung und nach ihrem Gegenſatze angeordnet. So lange die Darſteller nicht in's Spiel kamen, hatten ſie ſich hier ebenfalls an einem beſonderen Interimsſtande, dem Hofe, aufzuhalten. Obſchon die Stücke immer figurenreicher wurden (beſtand doch ein 1498 in Frankfurt zur Aufführung gebrachtes Spiel aus 265 Perſonen, ein anderes vom Jahre 1514, wie Gervinus berichtet, aus 100 redenden und 500 ſtummen Perſonen, ein drittes, die tragi-comoedia apostolica des Joh. Brummer (1593) aus 246 ſpielenden Perſonen), ſo ſcheint die Anordnung und die Spielweiſe doch noch die frühere geweſen zu ſein, denn es iſt hier immer noch vorgeſchrieben, daß die Perſonen „herrlich und ehrlich auf das Gerüſte geführt und jeder in ſeinen Seſſel geſetzt werde" *). Bemerkenswerth iſt das letztgenannte dieſer drei Stücke auch wegen der Einlagen altteſtamentlicher bildlicher Darſtellungen, welche in

*) Geſch. d. poet. Nat.-Liter. II. Th. S. 371.

einem, wenn auch nur leisen Bezuge zur Handlung standen, weil dieses Motiv in den Oberammergauer Spielen festgehalten erscheint. Die scenische Anordnung dieser letzteren weist übrigens auf den Einfluß der Jesuiten und auf die durch sie hier vermittelte Renaissance zurück. Die Decoration des Oberammergauer Theaters stellt nämlich grade so wie die Architektur-Decoration des italienischen Renaissance-Dramas, welche auf perspectivische Wirkungen ausging, einen freien Platz mit dem Einblick in drei tiefe, zum Theil prakticable Straßen dar, sobald nämlich der Vorhang des kleinen Theaters, welches die Mitte des Hintergrundes bildet, zugezogen ist. Dieser Platz ist in Jerusalem; die beiden zwischen den drei Straßen gelegenen Häuser, welche denselben mit bilden, stellen, das zur Linken den Palast des Pilatus, das zur Rechten die Wohnung des Priesters Annas vor, von denen jedes mit einem Balcon im ersten Stockwerk versehen ist. Auf der Bühne des kleinen Theaters werden lebende Bilder aus dem alten Testament, doch auch einzelne Scenen der Handlung, wie der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Scene am Oelberge, die Kreuzigung, vorgeführt.

Die Einrichtung der mittelalterlichen Bühnen in Italien scheint derjenigen in Frankreich sehr nahe gekommen zu sein, nur daß hier das Paradies immer inmitten des Hintergrundes eine erhöhte Anordnung über den übrigen Schauplätzen erhielt. Schon bei der in den Kirchen für die umbrischen Devozioni aufgeschlagenen Bühne unterschied man den Talamo, welcher dem französischen Parloir entsprach und die Luoghi deputati, welche auf die Mansions des Hintergrundes hinauslaufen mochten. Ancona glaubt, daß sowohl in Italien wie in Frankreich immer noch ein bestimmter Theil des Parloir zu jedem einzelnen der verschiedenen Mansions gehörte. Grade die italienischen mittelalterlichen Darstellungen, bei deren Ausführung die größeren der damals lebenden Künstler, Dichter und Musiker mitwirkten und die als Zuschauer zum Theil die Gebildetsten der Nation und in einer Zeit hatten, in welcher in diesem Lande und besonders in Florenz die bildende Kunst und die Wissenschaft einen so außerordentlichen Aufschwung nahm, ja die Cultur eher an Ueberfeinerung litt, müssen beweisen, daß ihnen außer der religiösen auch noch eine ästhetische Bedeutung innewohnte, von welcher wir uns zwar heute eine lebendige Vorstellung zu machen

nicht mehr im Stande sind, die wir aber diesen Thatsachen gegenüber doch auch kein Recht besitzen, in Abrede zu stellen. Nicht nur die Begriffe vom Drama haben sich inzwischen verändert, auch die Empfänglichkeit und die Empfindungsweise, sowie die Bethätigung der Phantasie haben inzwischen große Veränderungen erfahren.

Von der Einrichtung der spanischen Bühne aber kann erst bei der Darstellung des neuen Dramas, der ich mich nun zuwende, die Rede sein, weil erst aus dieser Zeit darüber Nachrichten vorliegen.

Das neuere Drama der Spanier.

I.

icklung des ſpaniſchen Nationalcharakters mit Beziehung auf die Entwicklung der Dichtung.

s Landes. — Ureinwohner. — Einwanderungen. — Verſchmelzung mit den
ı. — Römiſche Sprache und Bildung in Spanien. — Einwirkungen des
thums. — Eroberung durch die Gothen. — Kampf zwiſchen der arianiſchen
niſchen Geiſtlichkeit. — Sieg der letzteren. — Verdrängung der römiſchen
ȝ. — Geiſtige Finſterniß. — Erſcheinen der Araber. — Geiſtiger Einfluß
teren. — Charakter und Culturzuſtand derſelben. — Blüthe der Cultur, die
Spanien hervorriefen. — Veränderungen in den Sitten und Lebensgewohn-
der unter ihrer Herrſchaft lebenden Spanier; arabiſche Sprache. — Einfluß
ızöſiſchen Geiſtlichkeit; lateiniſche Sprache. — Blutvermiſchung zwiſchen Arabern
paniern. — Einflüſſe arabiſcher Bildung auf die ſpaniſchen Höfe und das
e Ritterthum. — Art des Einfluſſes, welchen der arabiſche Geiſt auf die
e Dichtung ausübte. — Gegengewicht durch den Einfluß der nord- und ſüd-
ſchen Dichtung. — Zuſammenſetzung der caſtiliſchen Sprache; arabiſche Be-
ile; Charakter derſelben. — Gründe, warum es die arabiſche Sprache zu
Verſchmelzung mit der ſpaniſchen brachte. — Die ſpaniſche Romanze, ihre
nd ihr Charakter. — Die Redondille; Reim und Aſſonanz; versos de arte
— Frage, ob arabiſcher Einfluß darauf ſtattgefunden. — Gründe, warum
Spanien kein wahres Epos entwickelte. — Vergleich der Cidromanzen mit
ɔëma del Cid. — Verſchiedenheit des darin zur Darſtellung gebrachten
ılcharakters. — Einfluß des franzöſiſchen Ritterthums und der franzöſiſchen
ɨkeit auf die Veränderung dieſes letzteren. — Andere Einflüſſe, die dabei
ten. — Umbildung des alten demokratiſchen Ritterthums in das höfiſch-feudale.
: ſpaniſche Ehrbegriff. — Aufnahme des franzöſiſchen Alexandriners. — Auf-
des provençaliſchen Minnegeſanges unter Alfonſo X. — Bedeutung davon
: Entwicklung der ſpaniſchen Poeſie. — Spaniſche Proſa; der Roman; die

lehrhafte Dichtung; verschiedener Charakter der letzteren. — Gelehrte Richtung der höfischen Dichtung; Einfluß der Italiener; Nachahmer Dante's und Petrarca's; die Schulen von Valencia und von Sevilla unter Juan II.; Einfluß römischer Dichter — Gegensatz der höfischen und der volksthümlichen Romanzendichtung. — Einfluß der Ritterorden und des ritterlichen Ehrbegriffs auf den Nationalgeist. — Aufblühen des Bürgerthums und Sinken des Ritterthums. — Veränderter Charakter der Romanzendichtung. — Aufschwung des Nationalgeistes. — Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit des spanischen Nationalcharakters.

Wenn die Entwicklung der Eigenthümlichkeit eines Volkes allein von der abgeschlossenen Lage seines Landes abhinge, so müßten die Ureinwohner des alten Spaniens hierin fast vor allen anderen europäischen Völkern begünstigt gewesen sein.

War doch der einzige verhältnißmäßig schmale Zusammenhang, in dem es mit dem Festlande Europa's stand, durch einen Wall von Fels und Eis wieder verriegelt, der es von dieser Seite fast noch schwerer zugänglich erscheinen ließ, als von all seinen anderen, welche von dem zwar trennenden, doch auch wieder verbindenden Meere umfluthet waren. Doch hängt die Entwicklung der Eigenthümlichkeit eines Volkes zugleich noch von den Einwirkungen ab, die es von Außen erfährt. Schon die eigenthümliche Lage und Bodenbeschaffenheit der spanischen Halbinsel, welche gewissermaßen die Klimate und Erzeugnisse dreier Welttheile: Asiens, Afrika's und Europa's in sich vereinigt, mußte die Eigenthümlichkeit seiner Bevölkerung näher bestimmen, in einer Weise jedoch, welche zugleich eine gewisse Verschiedenheit derselben bedingte oder, falls die nationale Einheit diesem entgegengewirkt hätte, doch bestimmte Gegensätze im nationalen Charakter derselben hätte zur Folge haben müssen. Denn während die südlichen, vom Solano umglühten Felsküsten Spaniens die tropische Vegetation des ihnen zugewendeten nördlichen Afrika's: Palmen, Cacteen, Bananen ꝛc. darbieten und deren Klüfte und Zacken um Ronda und Gibraltar Tiger- und Genettkatzen, Pantherluchse und Affen beherbergen, sind über die Fluren Andalusiens, Murcia's, Valencia's und Cataloniens die paradiesischen Zauber des glücklichen Asiens und der südlichsten Landstriche Europa's verbreitet, nähern sich die nördlichen Theile dieses Landes immer mehr dem Klima des mittleren Europa's, selbst der rauheren Theile desselben. Die fruchtbaren, aber baumlosen Hochebenen Estremadura's und Neu-Castiliens schließen sich an die höheren, zum Theil öden

und unfruchtbaren der Provinz Leon an, um endlich in das wilde, zerrissene cantabrische Gebirge auszulaufen, welches mit seinen rauhen Thälern Asturien, Galicien und einen Theil Alt-Castiliens durchzieht, um endlich in jähen Abstürzen in's Meer zu sinken.

So zerfielen die ältesten Bewohner Spaniens, von denen wir wissen, die Iberer, in verschiedene Stämme, von denen auch verschiedene Namen, wie der Turdetaner, Carpetaner, Oretaner 2c. erhalten geblieben sind. Auch hinderte die Abgeschlossenheit ihres Landes keineswegs, daß andere, ihnen meist sogar fern wohnende Völker, Wohnsitze darin aufsuchten, Niederlassungen begründeten oder erobernd in dasselbe eindrangen.

Die ältesten Niederlassungen, deren hier die Geschichte gedenkt, gingen von den Phöniciern aus, welche Malacca und Cordova gründeten, ihnen folgten die Rhodier, Phocäer, Zakynther, die Gründer Sagunts. Doch nicht nur von den Küsten Asiens und von den südlichen Spitzen des östlichen Europa's, auch von der afrikanischen Küste aus sollten, und wichtige, Einwirkungen auf die Bevölkerung Spaniens ausgehen. Im 6. Jahrhundert v. Chr. riefen hier die von den Turdetanern bedrängten Phönicier das Tochtervolk der Karthager zu Hülfe, welche dann ihre Siege zur Festsetzung in diesem Lande und zu immer weiterer Ausbreitung benützten. Unter Hannibal war der ganze südliche Theil derselben bis zum Ebro in ihrer Macht. Während im Norden, von Gallien aus, celtische Stämme über die Pyrenäen gedrungen und mit den Iberern in einer Weise verschmolzen waren, daß der dies bezeichnende Name der Celtiberer sich über einen großen Theil der Halbinsel verbreitet hatte. Nur die Cantabrer, Basconen, Lusitanier und eine Anzahl kleinerer Stämme hatten sich frei von dieser Vermischung erhalten.

Sagunt, welches den Eroberungen der Karthager Halt geboten hatte, gab auch den Anlaß zu dem furchtbaren Kriege, der zwischen diesen und den Römern hier ausbrach, welche letztere nun ebenfalls noch auf diesem von Blut gedüngten Schauplatz erschienen, jene verdrängten und nach einem nahezu zweihundertjährigem Kampfe Herren der ganzen Halbinsel mit Ausnahme der baskischen, asturischen und galicischen Berge wurden. Heldenmüthige, hochherzige, doch auch zur Grausamkeit neigende Tapferkeit bildete den Grund-

zug des unterliegenden Urvolkes, von welchem, wie man sagt, die Römer die Gladiatoren- und Thierkämpfe entlehnt haben sollen wenn diese nicht tuskischen Ursprungs sind.

Es gelang den Römern, den eroberten Völkern theils durch weise Behandlung derselben, theils durch das Uebergewicht ihrer Bildung diese letztere, daher auch ihre Sprache anzueignen und zwar in einem Maße und Umfange, daß die alte iberische Sprache sich nur in der kleinen, von den Basken bewohnten Landschaft und zwar, wie man behauptet, bis heute erhielt, und Spanien, gleich dem südlichen Gallien, zu einer der vornehmsten Stätten römischer Bildung wurde. Columella, Martial, Lucian, Quinctilian und, was für diese Darstellung von besonderer Wichtigkeit ist, Seneca, waren geborene Spanier. Auch Hadrian, einer der besten römischen Kaiser und der erste Ausländer, der den römischen Thron bestieg, sowie Marc Aurel und Theodosius der Große nannten Spanien ihr Vaterland.

Das gegen Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr. in dieses Land dringende Christenthum mußte freilich seiner ganzen Tendenz nach auch hier wieder die alte römisch-griechische Bildung bekämpfen, was mit einem Eifer und einem Erfolge wie kaum noch in einem zweiten Lande geschah. Die zwischen den Donatisten und Katholiken ausgebrochenen und mit fanatischem Hasse geführten Kämpfe trugen das ihrige noch dazu bei. Trat hier doch bald Alles gegen das Interesse des Glaubens zurück. Es ist, als ob schon damals der Grund zu dem Glaubenseifer gelegt worden wäre, der hier von Zeit zu Zeit immer wieder die Gemüther erfaßte. Dazu kam das Eindringen neuer germanischer Stämme, Alanen, Sueven, Vandalen, welche, besonders die letzten, weithin das Land entvölkern und verheeren und die Städte plündern und verwüsten sollten. Unter diesen Umständen konnten die zum Christenthum bekehrten und auf einer schon vorgeschrittenen Cultur- und Bildungsstufe stehenden Westgothen fast wie Befreier begrüßt werden. Ganz unter dem Einfluß der arianischen Geistlichkeit stehend, theilten sie den fanatischen Eifer, mit welchem diese daselbst die rechtgläubigen Christen, zugleich aber auch die römische Bildung zu unterdrücken suchten. Dieser Eifer bildete einen Grundzug des ernsten gothischen Wesens. Er wendete sich daher mit gleicher

Heftigkeit gegen die Arianer zurück, nachdem unter Reccared die katholische Lehre von den westgothischen Fürsten zur Staatsreligion erhoben worden war. Obschon auch die Gothen sehr bald die lateinische Sprache annahmen, liehen sie doch bereitwillig zur systematischen Ausrottung der römisch-griechischen Bildung der römischen Geistlichkeit ihre Hand. Diese verfolgte hierbei zweierlei Wege, indem sie einerseits von dem im Sinne der Kirche Wissenswerthen der älteren Schriftsteller Auszüge oder Encyklopädien anfertigte, wodurch sie die Literatur der Griechen und Römer überflüssig zu machen hoffte, und andererseits das Studium dieser letzteren auf den Schulen, die ganz in die Hände der Mönche und Geistlichen übergegangen waren, verbot und deren Werke vernichtete. Benedict von Nursia und Gregor der Große waren in der Verfolgung der heidnischen Bildung und Literatur vorangegangen. St. Isidor von Sevilla, obschon mit letzteren genügend vertraut, sollte sie hierin noch übertreffen. Er schrieb selbst eine jener Encyklopädien und verbot in seinem Regal für Mönche alle von Heiden und Ketzern geschriebenen Bücher. Wie treulich man dieser Vorschrift bis auf nur wenige Ausnahmen nachkam, beweist nicht nur jene schon früher ausgehobene Stelle des Rhabanus Maurus über die Lehrgegenstände des damaligen geistlichen Unterrichts (S. 64), sondern auch die Thatsache, daß eine Reihe von Schriften aus dem classischen griechischen Alterthum sehr bald zu den größten Seltenheiten gehörte; ein Zustand, welcher sich in den christlichen Gebieten Spaniens durch das ganze Mittelalter erhielt, so daß zu Anfang des 14. Jahrhunderts Bücher in Castilien nur selten zu finden waren und eine der bedeutendsten Bibliotheken noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr als 120 Nummern umfaßte. Mangelten doch zu Anfang des 10. Jahrhunderts die unentbehrlichsten Bücher so sehr, daß mehrere Klöster zuweilen nur ein Exemplar einer Bibel, einer Liturgie oder eines Martyrologiums zusammen besaßen*). Schon im 6. Jahrhundert war bei der spanischen Geistlichkeit eine so große Unwissenheit vorherrschend, daß Papst Gregor d. Gr. (590—604) den Bischof Licinius von Cartagena ermahnte, keinem Ungebildeten die Priesterweihe zu verleihen, worauf dieser aber er-

*) Clarus, Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter I. S. 317.

widerte, daß, wenn ihm nicht gestattet werde, Solche zu weihen, die blos wissen, daß und weshalb Christus gekreuzigt worden, es ihm überhaupt an Männern dazu fehlen würde*). Doch nicht nur die classische Bildung und die mit dieser verknüpften religiösen Anschauungen und mythischen Vorstellungen wußte die Geistlichkeit aus der Erinnerung der damaligen spanischen Nation zu tilgen, sondern auch diejenige, welche die Ureinwohner dieses Landes und die in dasselbe eingewanderten und sich mit ihnen vermischt habenden Völker etwa gehabt haben mochten, da selbst die ältesten der späteren spanischen Dichtungen und Schriften, die freilich kaum über das 11. Jahrhundert zurückreichen, auch nicht eine einzige Beziehung darauf zu enthalten scheinen.

Dies war im Allgemeinen der Zustand Spaniens, als zu Anfang des 8. Jahrhunderts die Araber in dasselbe einbrachen, das gothische Reich im gewaltigen Anlauf niederwarfen und binnen Kurzem das ganze Land bis auf die Gebirge Galiziens, Asturiens und Biscaya's beherrschten. Sie hatten diesen Erfolg ebenso sehr ihrer rücksichtslosen Tapferkeit, die Furcht und Schrecken vor sich her zu verbreiten wußte, als ihrer späteren Mäßigung und ihrem Organisationstalente zu danken. Einen großen Theil des Reichs, besonders die nördlichen Provinzen, hatten sie sich nur durch Capitulationen unterworfen, die den Besiegten den Besitz ihres Eigenthums gegen eine Steuer beließen. Doch selbst diejenigen, die sie durch das Schwert überwältigt hatten, genossen religiöse Duldung und einen eigenen Gerichtsstand**). Was den neuen Herrschern aber besonders zu Statten kam, war, daß die Masse des Volks durch sie aus dem Zwange einer an Leibeigenschaft grenzenden Dienstbarkeit, in dem es bei den Gothen geschmachtet, befreit wurde.

Schon hieraus ergibt sich, wie wenig begründet es ist, wenn diejenigen, welche den Einfluß der Araber auf das Geistesleben und insbesondere auf die Dichtung der Spanier in Abrede stellen oder doch auf ein nicht in Betracht fallendes Maß beschränken wollen, sich hierfür auf den fanatischen Haß berufen, der zwischen den beiden Nationen bestanden haben soll. Wohl flammte derselbe

*) Ticknor, deutsche Ausg. der Gesch. d. schön. Lit. in Span. II. S. 439.

**) Dozy, Recherches sur l'histoire et la literature de l'Espagne I. p. 81.

gelegentlich während der Kämpfe zu rasender Wuth auf; dauernd wurde er aber doch erst von der Zeit an, als die französische Geistlichkeit Einfluß auf die castilischen Fürsten gewann. In den ersten Jahrhunderten der arabischen Herrschaft wurde von beiden Seiten eine in der Geschichte der Religionskriege ganz ungewöhnliche Duldung geübt. Es ist wahr, daß nach der Schlacht von Xeres de la frontera eine größere Zahl tapferer Westgothen und Altspanier lieber ihre Heimath als ihre Unabhängigkeit aufgaben, zu den von Alters her freien Völkerschaften der asturischen, biscayischen und galizischen Berge flüchteten und in der rauhen Abgeschlossenheit dieser letzteren, im fortgesetzten Kampfe mit den sie beunruhigenden Mauren, den ursprünglichen auf Selbständigkeit eifersüchtigen Charakter immer mehr festigten und trotziger ausbildeten, wozu der religiöse Gegensatz wesentlich beitrug. Allein es ist nicht weniger gewiß, daß sie dem Einflusse der ihnen in aller Weise überlegenen Bildung der Araber in dem Maße mehr ausgesetzt wurden, als sie den von diesen innegehabten Boden wieder zurückgewannen. Ja, es würde nahezu als ein Wunder anzusehen sein, wenn die Geistescultur eines Volkes, welche als Ferment in die Entwicklung des geistigen Lebens aller abendländischen Völker trat, und wenn auch nur langsam, so doch in ausdauernder Nachwirkung einen Umschwung, eine Revolution in ihnen vorbereitete, auf die Nation, die dieses zum Theil Jahrhunderte lang beherrschte und auf die es daher ganz unmittelbar einwirken konnte, einen ähnlichen Einfluß doch nicht ausgeübt haben sollte oder sich diese Einwirkung doch in keiner Weise auf das innere Leben des Gemüths und der Phantasie mit erstreckt hätte. Zumal diese selbe Nation dem Einflusse der Römer und Gothen, die doch auch als Eroberer kamen und ebenfalls durch den religiösen Glauben von ihnen getrennt waren, so bereitwillig nachgaben und von ihrer ursprünglichen Sprache sich schon damals so gut wie nichts mehr erhalten hatte.

Wenn aber auch jene aus den asturischen Bergen hervorbrechenden Tapferen, welche im Fortschritt ihrer Eroberungen das heutige spanische Reich gründeten, auch vermocht hätten, sich dem unmittelbaren Einflusse der Araber ganz zu entziehen, so würden sie doch noch immer demjenigen ausgesetzt gewesen sein, welchen sie indirect durch ihre eigenen Landsleute erfahren mußten,

die jenem Einflusse inzwischen mehr oder minder erlegen w
zumal ihre Zahl in dem Maße in das Verhältniß der Mind
zu diesen gerieth, als sie in den von den Arabern innegehabten
bieten weiter vordrangen. Gleichwie in diesem Fortschritt der d
kratisch ritterliche Geist der Altcastilier allmählich in einen a
kratisch-höfischen, die alte volksthümliche und fast republikan
Verfassung in eine monarchische umgewandelt wurde, mußte
ihnen auch, ohne daß sie es irgend erstrebten, mehr und mehr
dem Geiste der arabischen Bildung mittheilen.

Man wird, um dieses sich vollständig klar zu machen,
Natur, den Charakter und den Culturzustand der bei aller
schiedenheit hierin den Altspaniern in einzelnen Zügen doch n
so ähnlichen Araber in Betracht ziehen müssen.

Ein in der seltensten Weise mit den Kräften der Pha
und des Geistes ausgestattetes Naturvolk, empfingen diese letz
durch die Lehren des Islam den Impuls und den Schwun
einer Entwicklung, welche ihnen eine welthistorische Bedeutung
leihen sollte. Die Tapferkeit und der Waffenruhm, welch
Grundzüge ihres Wesens bildeten, hatten auf einmal ein si
geisterndes Ziel erhalten. Rasch wußten sie sich von den Nati
die sie ihrem Schwert unterwarfen, Wissenschaft, Kunst
Bildung anzueignen und mit dem ihnen natürlichen Schar
mit dem ihnen angeborenen, zum Phantastischen und Zier
neigenden Kunstsinn in ganz eigenthümlicher Weise weiter zu entwi
Rachlust, Raublust, Grausamkeit, Wollust — Züge, welche
Charakter verunstalteten, aber schon immer in dem lebhaften E
für persönliche Ehre, für Großmuth und Gastfreundschaft ein G
gewicht gefunden hatten, wurden nun noch durch die Verfein
der Sitten, durch das gesteigerte Schönheitsgefühl, durch eine s
Bildung des Geistes und Herzens gemildert. Die sinnliche
für das andere Geschlecht erhielt hierdurch eine wunderbare, b
äußerster Zartheit gehende Vergeistigung und Verfeinerung;
fanatische Glaubenseifer, wie wild auch in seinen gelegentlichen
brüchen, wich für gewöhnlich einer Toleranz, welche den Christen
Muster dienen konnte und wirklich auch diente, wie der ritte
Sinn, der sich durch dieses alles bei ihnen entwickelte ebenso
durch inneren Adel und phantastischen Schwung, wie durch ä

Anmuth, Feinheit und Zierlichkeit anzog. Nicht nur Jammer und Elend, sondern auch die Genien des Friedens: Wissenschaft, Künste, Gesittung, drangen mit ihnen in das geistig verödete Land; Handel, Gewerbe, Kunstfleiß und Wohlstand erblühten. Herrliche Bauwerke stiegen empor. Die Natur veredelte sich unter ihren Händen. Jedes Geräth verwandelte sich in einen Schmuck. Dichtkunst, Musik und Gesang erhöhten den Reiz ihrer geselligen Unterhaltung. Philosophie, Sprachwissenschaft, Astronomie, Chemie und Naturkunde machten ihre Schulen durch ganz Europa berühmt. Kann es da Wunder nehmen, daß die unter ihnen lebenden christlichen Völker sich dem fremdartigen, mährchenhaften Zauber ihres Erscheinens nicht zu entziehen vermochten, daß sie der Segnungen theilhaftig zu werden suchten, welche sie darboten, und um es werden zu können, ihre einst gleichfalls nur heidnische Sprache eben so willig und ohne jeden äußeren Zwang mit der der Araber tauschten? Soll Spanien damals doch mehr Schulen besessen haben, als das ganze übrige Europa. Cordova, die Hauptstadt des Reiches, besaß deren allein an 600. Die Bibliothek dieser Stadt, deren es 70 im Reiche gab, soll allein 600 000 Bände umfaßt haben. 17 große akademische Lehranstalten verbreiteten ein neues, weithinglänzendes Licht durch die geistige Nacht, welche damals über Spanien, ja über einen großen Theil Europa's hereingebrochen war. Schon 794 war die Sprache der Araber so weit in den von ihnen besetzten Provinzen verbreitet, daß man anfing, die lateinische vom Schulunterricht auszuschließen, und das Arabische Gerichtssprache wurde. Kurze Zeit später mußte man sogar schon die Bibel in's Arabische übersetzen. Selbst die Urkundenbücher — heißt es bei Ticknor*) — wurden von dieser Zeit an oft mehrere Jahrhunderte lang arabisch geführt und im Archive der Domkirche von Toledo waren jüngst, und sind wahrscheinlich noch, über 2000 Urkunden, meist von Christen und Geistlichen, in arabischer Sprache vorhanden.

Doch nicht nur die Sprache, sondern auch Tracht, Sitten und Lebensgewohnheiten nahmen die Spanier von den Arabern an, so daß sie in den südlicheren Landestheilen, die am längsten im Besitze der letzteren blieben, sich von diesen bald durch nichts, als den

*) a. a. O. II. S. 449.

religiösen Glauben unterschieden. Der Araber gab dieses freilich nicht zu. Für ihn blieb der so verwandelte Spanier stets nur ein Muzarabe (oder auch Mozarabe), d. i. ein Mann, welcher den Araber in Sitte und Sprache zwar nachahmt, aber obschon er die letztere kennt, sie doch nur als Fremdling spricht*). Als Alfonso VI. 1085 Toledo eroberte, fand er eine Menge Einwohner, die zwar ihren Glauben beibehalten, aber ihre Sprache völlig verlernt hatten; und dieselbe Erfahrung hatte 1236 und 1248 auch Ferdinand der Heilige in Cordova und Sevilla wieder zu machen. Nur Alfonso, die Hofleute und sein Gefolge sprachen damals in Toledo castilisch. Nicht das Castilische, sondern — auf Andringen der *französischen Geistlichkeit* (Alfonso stand ganz unter dem Einfluß der Mönche von Clugny) — das Lateinische wurde Gerichtssprache und gleichzeitig führte man auch die französischen Buchstaben statt der gothischen ein. Noch bis zum Jahre 1212 wurden spanische Münzen mit arabischen Inschriften geprägt. Erst unter Ferdinand III. wurde das Castilische zur Staats- und Gerichtssprache erhoben. Noch bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts war aber der größte Theil der öffentlichen Schriftstücke in arabischer Sprache oder doch zugleich arabisch und lateinisch verfaßt**). Doch abgesehen von diesem geistigen Einfluß mußte im Laufe der Zeiten auch vielfach eine *Vermischung des Blutes* zwischen den beiden Völkern stattgefunden haben. Wie groß auch die Scheu zwischen ihnen anfänglich gewesen sein mag, die glühende Phantasie, die kochende Sinnlichkeit, die beiden eigen war, wird sie nur zu oft zu überwinden gewußt haben, zumal ihnen die verbotenste Frucht wohl auch die süßeste dünken mochte. Liebe, Ehrgeiz und Vortheil trieben, wie früher nicht wenige Spanier, so später viele der unterdrückten Araber zum Uebertritt an. Soll doch allein der heilige Vincent Ferrer († 1419) 8000 Sarazenen oder Araber und 25,000 Juden bekehrt haben. Wie viel orientalisches Blut mischte sich also nur in diesem einen Falle dem iberisch-celtisch-römisch-gothischen ein! Und wie viel mochte nicht früher von Phöniciern und Karthagern in das alte iberische schon eingeflossen sein! Wohl war die Reinheit seines Blutes und

*) Ticknor a. a. O. II. S. 448.
**) Klein a. a. O. VIII. S. 465.

seiner Abstammung eine der vornehmsten Quellen des altcastilischen Stolzes. Doch beweist dieser Stolz auch zugleich, wie groß die Vermischung daneben gewesen sein muß und in wie manchem Falle mag auch noch er illusorisch gewesen sein.

Wenn einzelne Forscher die Vermischung beider Racen als ein zu verschwindendes Moment betrachtet haben, um ihm irgend eine Bedeutung für den Einfluß des arabischen Geistes auf den spanischen zuzugestehen, so sollten sie wieder berücksichtigen, daß eine physische Vermischung zur Erklärung eines derartigen Einflusses nicht unumgänglich nothwendig ist. Wie wenig französisches Blut ist im vorigen Jahrhundert in das deutsche übergegangen und in welcher geistigen Abhängigkeit haben gleichwohl die Deutschen, trotz der religiösen Verschiedenheit, trotz der politischen Gegensätze und Kämpfe, von den Franzosen gestanden.

Gewiß, wenn frühere Geschichtsschreiber, besonders die spanischen, den Einfluß der Araber auf die spanische Poesie weit überschätzt haben, so geht man wieder heute in der Unterschätzung desselben zu weit, obschon man, abgesehen von jenen feineren Einflüssen, die man nicht mehr im Einzelnen nachzuweisen vermag, eine ziemliche Zahl von Thatsachen kennt, aus denen sich eine directe Einwirkung des arabischen Geistes nicht nur auf die unter der Herrschaft der Araber stehenden, sondern auch auf die sie bekämpfenden Spanier ergibt. So hat der vermeintlich zwischen ihnen bestehende Haß keineswegs ausgeschlossen, daß die spanischen Fürsten arabische Musiker, Dichter, Gelehrte an ihre Höfe beriefen und sich der Heilkunst arabischer Aerzte sorglos vertrauten, noch daß sie bei ihren Streitigkeiten untereinander Hülfe oder in schwierigen Lebenslagen, wie nach Ayala's Chronik Pedro der Grausame bei dem weisen Mauren Benhaatin, vertrauensvoll Rath bei dem Religionsfeinde suchten. Auch ließ Alfonso X. den Roman Calila é Dymna des Abdallah Ben al Mocuffa aus dem Arabischen in's Castilische übersetzen, wie früher schon König Jaime von Catalonien Sprüche und Sentenzen der Philosophen aus arabischen Büchern zusammenstellen ließ. Der erstere stand im vertrautesten Umgang mit den arabischen Gelehrten, die ihn bei seinen astronomischen Studien unterstützten. Der Einfluß der arabischen Dichter auf die spanischen Novellensammlungen und Romane wird allgemein zugegeben. Besonders ist das in Bezug

auf den Grafen Lucanor des Infanten Juan Manuel (1273 1347) der Fall, von welchem Conde*) dargethan hat, daß f Verfaſſer ſelbſt noch im Style und in der Wortfügung den arabiſd Vorbildern nachgeſtrebt habe, wie ja der Stoff unmittelbar arabiſd Muſtern entlehnt iſt. Auch hinderte jener vielberufene Racenl nicht, daß trotzige, von ihrem Fürſten verfolgte Vaſallen Schutz ı Gaſtfreundſchaft bei dem Glaubensfeind zu finden erwarteten ı dieſe auch ſuchten und fanden, ſowie daß die ſpaniſchen Rit in ihren Einzelkämpfen mit den mauriſchen, dieſe nicht nur Tapferkeit, ſondern auch an Großmuth zu übertreffen ſtrebten ı in den Zeiten des Friedens in freundlichem Verkehre mit ihnen ſtand ſo daß es in einer ſpaniſchen Romanze heißt:

Granadin'ſche gute Ritter,
Mauren zwar, doch edle Herrn —

und daß ſie bei den Turnieren die Zierlichkeit, Galanterie ı Virtuoſität dieſer letzteren zum Muſter nahmen und auch hierin ihnen wetteiferten.

Wenn man freilich mit Wolf**) als einziges Kriterium die Einwirkung des arabiſchen Geiſtes auf die ſpaniſche Dichtı den Nachweis einer unmittelbaren Aufnahme arabiſcher Stoffe ı einer unmittelbaren Nachahmung arabiſcher Formen fordert, ı dann dasjenige, was ſich dafür anſprechen läßt, doch wieder th aus anderen Verhältniſſen erklärt oder in ſeiner Bedeutung her ſetzt, ſo wird man auch zu demſelben abſprechenden Urtheile, dieſer, hierin gelangen müſſen. Indeſſen ſind gerade die wichtig Einflüſſe ſo feiner und allgemeiner Natur, daß ſie ſich im Einzel ſchwer nachweiſen, wenn auch im Ganzen ſehr deutlich und ſi empfinden laſſen und wenn auch die Form hierdurch in gewiſſer W beſtimmt werden muß, wie ja in einem Kunſtwerk überhaupt a Form iſt, ſo braucht dieſe darum doch noch keineswegs durchaus o im Ganzen und Weſentlichen mit den Formen, welche dieſen Einf mit ausüben, übereinzuſtimmen. Wenn man daher von dem arabiſc Charakter und Colorit der Dramen eines Tirſo de Molina oder Calde

*) Geſch. d. arab. Herrſch. in Spanien I. Vorw. S. auch Wolf, Stud S. 92 u. 93 und Clarus a. a. O. I. S. 364.

**) a. a. O. S. 521.

)t, so kann man damit nicht im Entferntesten meinen, daß atische Formen der Araber darin nachgeahmt worden seien, da wahrscheinlich solche gar nicht besaßen oder uns doch bis jetzt bekannt worden sind. Vielmehr bezieht sich ein solches Urtheil ich auf die sich in diesen Dramen darbietende Bildlichkeit Ausdrucks, auf den Bilderschmuck und die Farbenpracht der che, auf die musikalischen Wort- und tiefsinnigen oder auch tändelnden Gedankenspiele, auf die mystische Allegorie, die tische Spitzfindigkeit der einzelnen Darstellungen, sowie auf se Seiten der darin geschilderten Sitten, besonders was das ältniß der Männer zu den Frauen und die Abgeschlossenheit letzteren betrifft, Merkmalen also, denen man auch in der schen, wie überhaupt in der orientalischen Dichtung begegnet, nan aber zum Theil auch aus dem Naturel und Charakter Spaniers, aus der Natur seines Landes, aus dem scholastischen des Mittelalters und aus dem Einflusse der fran- schen, insbesondere der provençalischen Poesie er- kann, freilich nicht immer völlig genügend.

Es sind gerade diese verschiedenen Verhältnisse, die auf die e der Spanier unzweifelhaft alle einen bestimmenden Einfluß übt haben, welche den Nachweis des arabischen Einflusses so rschweren. Doch bleibt zu beachten, daß der scholastische Geist Mittelalters sich wesentlich mit unter dem Einflusse der Araber bildet hat und die provençalische Dichtung demselben sich wohl lls kaum ganz entzogen haben dürfte. Dieselben Dichter, welche Hofe Friedrich II. in Palermo die italienischen Formen des tts, der Ottavarima, der Terzine nach Frankreich übertrugen, n dort auch in Berührung mit den arabischen Dichtern ge- en sein, die jener Kaiser ebenfalls in seine Nähe und seinen ng gezogen hatte. Auch sonst wird es ihnen aber nicht an un- baren Berührungen mit ihnen gefehlt haben. Zwei vorzüg- Kenner der Musik, der Abbé Raillard und Fétis, haben schen Einfluß in den Tonweisen des provençalischen Mysteriums ierges sages et les vierges folles nachzuweisen gesucht. Couſſe- *) hat dem zwar widersprochen, doch ist diese Frage hierdurch

*) Drames liturgiques du Moyen Age p. 314.

noch nicht endgültig zum Abschluß gebracht. Allerdings scheinen die Altspanier, welche die asturischen Gebirge und jene Landschaften bewohnten, welche sie nach den vielen Burgen, die sie daselbst anlegten, Castilien genannt hatten, in ihrer Sprache noch lange von den Arabern keinerlei Einfluß erlitten zu haben, da sowohl die dem Jahre 1145 angehörende Urkunde, welche der Stadt Orviedo das Stadtrecht gewährte, wie die um zehn Jahre später der Stadt Aviles ertheilte, noch frei von jeder Beimischung arabischer Wörter ist.

Nach Sarmiento enthält das castilische Idiom, wie es sich allmählich herausgebildet hat und später herrschend wurde, auf 100 Theile etwa 60 reines oder verdorbenes Latein, 10 Theile, welche der Kirchensprache und dem Griechischen zukommen, 10, welche von den nördlichen Völkerschaften und ebensoviel, welche von den Arabern herrühren, während er die noch übrigen 10 Theile den Einflüssen der Zigeunersprache und denen Ostindiens und Amerikas beimißt. Von den arabischen Bestandtheilen sagt Diez*): „Fast alle diese Fremdlinge, welche größtentheils leicht zu erkennen sind, bezeichnen Gegenstände oder wissenschaftliche Begriffe, vorzüglich aus den Naturreichen, der Heilkunde, Mathematik, Astronomie, Musik ꝛc.; verschiedene betreffen Staatseinrichtungen, besonders Aemter und Würden, Maße und Gewichte, auch das Kriegswesen ist vertreten. Nicht ein einziges Wort ist aber aus der Sphäre des Gemüths entlehnt, als ob das Verhältniß zwischen Christen und Mahomedanern sich schlechthin auf den äußeren Verkehr beschränkt, keine herzliche Annäherung wie zwischen Römern und Gothen gestattet hätte." Es sind vornehmlich die dieser Stelle zu Grunde liegenden Thatsachen, auf welche man sich so vielfach berufen, um jeden tieferen Einfluß der arabischen Geistescultur auf die spanische Dichtung in Abrede stellen zu können. Und doch wie wenig entsprechen sie diesem Zwecke. Denn hatte die spanische Bevölkerung der südlicheren, von den Arabern besetzten Landstriche, da sie die ganze arabische Sprache willfährig annahm, nicht auch die in der Sphäre des Gemüths liegenden Worte mit in sich aufnehmen müssen? Gab sie nicht erst nach längerem Widerstand die letztere gegen die spanische auf? Wenn sich aus der Annahme der Sprache allein

*) Grammatik der romanischen Sprachen. 3. Aufl. I. S. 94.

hon auf ein herzliches, inniges Verhältniß schließen ließe, so würde as zwischen der spanischen Bevölkerung der von den Arabern beerrschten Gebiete und diesen letzteren hierin gewiß nichts zu wünschen ibrig gelassen haben. Und wenn es zwischen der arabischen nd der castilischen Sprache zu keiner Verschmelzung, ondern nur zu einer Aufnahme von einzelnen Worten kam, während die gothische Sprache die lateinische, obgleich auch sie nicht wahrhaft miteinander verschmolzen, doch in ihren Wortfügungen allmählich näher bestimmt hatte, so erklärt sich dies daraus, daß die Araber, die ja so lange sie Sieger waren, den ihnen unterworfenen Spaniern, ebenso wie die Römer, ihre ganze Sprache aufgedrängt hatten, den Castiliern nicht wie die Gothen als Sieger, sondern ls Besiegte gegenüberstanden, daß nicht sowohl sie, als die von hnen früher beherrschten Spanier, die ihre Sprache adoptirt atten, hier in Betracht kamen und die castilische Sprache von beiden icht so wie früher die römische von den Gothen im Verkehre und mgange allmählich erlernt wurde, weil sie ihnen jetzt schulmäßig elehrt ward.

Als die Altspanier verhältnißmäßig früh aus den asturischen ebirgen hervordrangen und sich allmählich die Landschaft bis zur ebirgskette Guadamara eroberten, mochte die christliche Bevölkerung rselben ihre Sprache noch nicht aufgegeben oder doch nicht verlernt ben. Man brauchte daher auch nur diejenigen arabischen Wörter die castilische Sprache aufzunehmen, welche Gegenstände, Verltnisse und Erscheinungen betrafen, die man bisher nicht gekannt tte und für die es in der eigenen Sprache noch an jeder Bezeichnung fehlte. Als man dagegen später jene Gebirgskette überritt und eine Bevölkerung vorfand, die ihre eigene Sprache vercnt hatte, war die castilische bereits Schriftsprache geworden, so ß sie nun eben so wie etwa die lateinische gelehrt werden konnte d auch wirklich gelehrt wurde und ebensowenig wie diese hierbei e Umbildung zu erfahren brauchte.

Kein Zweifel, daß neben ihr noch eine freiere, lässigere Volksrache hergehen mochte und diese vielleicht eine Menge anderer bischer Wörter mit in sich aufgenommen hatte. Allein diese Sprache nte in solcher Beziehung um so weniger einen Einfluß auf die hriftsprache gewinnen, als man sich nur zu bald wegen der Ver-

folgungen, die das arabiſche Weſen erfuhr, dieſer arabiſchen Beimiſchungen zu entäußern ſuchen mußte, um nicht verdächtig zu werden. Inzwiſchen beweiſt die Aufnahme des Artikels Al in die Wortbildung der caſtiliſchen Sprache, zu welcher man nur durch den Wohllaut beſtimmt wurde, daß man ein Gefühl für die Schönheit der arabiſchen Sprache hatte, dem man ſich nicht ganz zu entziehen vermochte.

Die Romanze iſt die älteſte der uns bekannt gewordenen Dichtungsformen der Spanier. Sie war urſprünglich reine Volkspoeſie und ſetzte ſich durch bloße Tradition bis in's 16. Jahrhundert fort. Man kennt die Romanzendichtungen nur aus ſpäteren Sammlungen, daher wohl nicht in ihrer urſprünglichſten Form. Bernardo del Carpio, Fernan Gonzalez, die ſieben Kinder von Lara, ſowie der Cid ſind ihre vornehmſten Helden, von denen der erſte dem 8., die mittelſten dem 10., letzterer dem 12. Jahrhunderte angehören. Der Name Romanze tritt erſt, wie es ſcheint, im 15. Jahrhundert auf, früher hießen dieſe Geſänge Cantares. Sie ſcheinen zuerſt in fliegenden Blättern veröffentlicht worden zu ſein. Die älteſte uns bekannte Sammlung gehört nach Ticknor vielleicht dem 15. Jahrhundert noch an, jedenfalls erſchien ſie vor dem 1511 veröffentlichten Cancionero von Valencia*). Die Grundform der ſpaniſchen Romanze iſt der Redondillenvers**), worunter man ſechs- und achtſilbige trochäiſche Verſe verſteht, die urſprünglich durch Reime miteinander verbunden waren. Später erhielten dieſe Verſe auch eine Verdoppelung zu zwölfſilbigen (versos de arte mayor) im Gegenſatze zu jenen anderen (den versos de arte comun oder real). Die älteſten Romanzen beſtehen meiſt aus Strophen von acht kurzen Redondillenverſen (vierzeilige treten erſt ſpäter auf), von denen die geraden gereimt, die ungeraden reimlos ſind. Oft läuft ein und derſelbe Reim durch mehrere oder auch durch alle Strophen der Romanze. Zuweilen, wenn der ſchickliche Reim ſich nicht einſtellen wollte, ließ man denſelben wohl aus oder begnügte ſich mit dem unvollkommenen Reime, der Aſſonanz. Was anfänglich

*) Ticknor a. a. O. II. S. 529.

**) Zu unterſcheiden von der Redondille ſelbſt, einer vierzeiligen Strophe vierfüßiger Trochäen, von denen die zwei äußeren und die zwei inneren durch Reime verbunden ſind, in der Stellung 1, 2, 2, 1.

nur eine Auskunft war, wurde jedoch, nachdem man darin einen besonderen Reiz erkannt haben mochte, zur Regel, die zugleich eine größere Freiheit der Bewegung verlieh.

Besonders das Festhalten desselben Reims durch das ganze Gedicht hat arabischen Einfluß vermuthen lassen. Die Nothwendigkeit eines solchen liegt zwar keineswegs vor. Ebensowenig wird aber die Möglichkeit desselben durch die Gründe der Gegner ausgeschlossen, die sich theils auf die Einfachheit der Redondillenform, theils darauf berufen, daß diese dem Charakter der spanischen Sprache und ihrer Wortbildungen mehr als jede andere entspricht. Doch eben deshalb würde das arabische Vorbild auch um so bereitwilligere Aufnahme gefunden haben, so daß es nur darauf anzükommen scheint, ob die Spanier bereits eine Dichtung in der asturisch-castilischen Sprache und zwar gereimte Redondillen besaßen, ehe sie die arabische Dichtung kennen lernten.

Der Ton der ältesten spanischen Romanzen ist ein überaus einfacher, naturwüchsiger, schlichter. Der Ausdruck und Vortrag eher unbeholfen, aber gedrungen, gegenständlich und voll dramatischen Leben. Der Charakter ein überwiegend epischer und wenn auch nicht auf die individuelle Stimmung des Dichters, so doch auf die allgemeine der Hörer bezogen, daher selbst schon die ältesten Romanzen nicht ohne einen lyrischen Anflug sind. Sie behandeln fast immer nur einen einzelnen Fall, eine einzelne Handlung oder Situation, die durchgängig dem unmittelbaren Leben entnommen sind, das Bedeutende derselben in einfacher Weise heraushebend. Die Kürze, mit der sie den Hörer in den Vorgang einführen und die Darstellung wieder abbrechen, sobald diesem Interesse genügt ist, gibt ihnen etwas fragmentarisches. Obschon sie jede Reflection und alles unmittelbar Lehrhafte vermeiden, haben sie doch nicht selten den Charakter des Beispiels.

Daß sich bei den Spaniern nur die kleine Form der Romanze, aber kein eigentliches Epos entwickelte, hat man auf den Mangel an allem Mythus zurückgeführt. Lemcke wendet hiergegen ein *): „alle germanisch-romanischen Nationen und die in Deutschland zurückgebliebenen Germanen hatten ihr eigenes Sagen- oder

*) a. a. O. II. S. 9.

Heldenzeitalter, welches zugleich der Born ihrer eigenen Volksdichtung war. Für Deutschland ist dies die Völkerwanderung, für Frankreich das Zeitalter der Karolinger, für Spanien die Periode der Kämpfe gegen die Araber von 711 — 1100. Alle diese Perioden tragen das gemeinschaftliche Merkmal, welches meiner Ansicht nach die Bedingung der Sagenbildung und somit der ursprünglich epischen Volksdichtung ist; sie sind nämlich Zeitalter der Wiedergeburt der Völker, Bildungen neuer Nationalitäten aus gemischten Elementen. Die Romanzen waren eben echte Volksdichtung, lang ausgesponnene Epopäen sind dies überhaupt nicht." Daß in Spanien aber Niemand auftrat, welcher diese fragmentarischen Gesänge zu einem geschlossenen Ganzen vereinigte, erklärt Lemcke lediglich aus dem Nationalgeiste der Spanier, für welchen sie schon die ganz entsprechende Form gewesen seien. Sollte darauf aber nicht noch der Umstand hingewirkt haben, daß hier die Kunstdichtung sehr früh von einem ganz anderen Geiste als die Volksdichtung bewegt und in andere Richtungen getrieben wurde?

Dies läßt sich vielleicht aus dem Vergleiche der älteren Cidromanzen mit dem Poëma del Cid erkennen, dessen Entstehen Dozy, wie es scheint am richtigsten, in den Anfang des 13. Jahrhunderts gelegt hat und von welchem eine Abschrift vom Jahre 1245 oder 1345 (die Zahl ist nicht genau zu erkennen) erhalten geblieben ist, da sich das Poëma als ein, wenn auch nur schwächlicher Versuch einer zusammenfassenden epischen Dichtung darstellt. Sowohl das Poëma wie die alten Romanzen verherrlichen den Nationalcharakter des Spaniers, wie er im Ritterthume der Zeit zu bedeutendstem Ausdrucke kam. Wie verschieden aber tritt uns derselbe aus ihnen entgegen! „In den alten Volksromanzen," sagt Wolf *), „erscheint der Cid noch ganz als der Sohn seiner Werke, in einigen sogar als Bastard, in anderen als der Sohn eines Müllers, in den meisten als Abkömmling eines alten Rittergeschlechts, welches der Sage nach an der Spitze der halb patriotischen, halb republikanischen Regierung von Castilien stand, der durch seine Thaten zum reichen Manne und mächtigen Herrn (Cid) geworden, als stolzer, auf seine Selbständigkeit pochender Rico hombre, der sich selbst vor seinem

*) Blätter für literarische Unterhaltung 1850, S. 222 u. f.

König nicht demüthigt, seinem Vater es verübelt, daß er nach Hofe geht, um dem König die Hand zu küssen, aber stolz darauf ist, den König auf seine Kosten zu unterstützen, wenn er ihm nur freien Willen läßt. Diesen Charakter des Cid, des ächten Repräsentanten der altcastilischen Rico hombria, hat selbst die cronica rimada treuer bewahrt als das ältere Poëma, in welchem der Nachdruck auf der Vasallentreue des Cid und auf der ihm zum Lohne dafür werdenden Verbindung seines Geschlechts mit dem königlichen liegt. Kurz, auch hier ist der Cid noch ein ächter Spanier, aber schon im feudalritterlichen Costüme, wie es unter Alfons VI. und VII. (dem „buen Emperador" des Poëma) durch die von beiden begünstigten Franzosen auch in Castilien immer mehr eingebürgert ward." — Da die cronica rimada den Cid in einem volksthümlicheren Sinne auffaßt und das Gewicht wieder mehr auf das Unabhängigkeitsgefühl als auf die Vasallentreue desselben legt, so dürfte dies vielleicht darauf hindeuten, daß der Geist, welchen die castilischen Könige dem Ritterthume einimpfen wollten, doch nicht überall so bereitwillige Aufnahme fand.

Der Umschwung, welchen hier Wolf hauptsächlich dem Einfluß des *französischen Ritterthums* und der *französischen Geistlichkeit* beimißt (wofür er sich theils auf die in Folge eines Aufrufs Alfonso III. erfolgte Theilnahme süd- und nordfranzösischer Ritter an den Kämpfen gegen die Ungläubigen — denen man in den meisten castilischen Städten auch damals besondere Frankenquartiere einrichtete — so wie auf die Rolle beruft, welche die Mönche von Clugny im Rathe Alfonso VI. spielten, deren Abt Bernhard von diesem zum Erzbischof von Toledo erhoben wurde), beruhte noch überdies auf den inzwischen veränderten Verhältnissen des castilischen Reichs. Das altspanische Ritterthum, aus dem Volke hervorgegangen, stützte seine bevorzugte Stellung hauptsächlich auf seinen Besitz und auf die Tapferkeit, mit welcher es diesen und seine Unabhängigkeit sowohl gegen den äußeren Feind, wie gegen die Vergewaltigung durch seine Fürsten vertheidigte, deren es andererseits doch als Feldherren im Kriege, im Frieden als oberster Richter und Schlichter bedurfte. Nicht minder sah es sich aber bei der Vertheidigung nach Außen auf das Volk angewiesen, dessen Recht und Besitz es zugleich mit den seinigen schützte. Mit

einem Worte, das Ritterthum hatte durch die Verhältnisse lange einen demokratischen Charakter gehabt, der es um so volksthümlicher machte, je einfacher und strenger seine Sitten waren, je mehr sich ihm das Volk durch tiefe Religiösität, durch die Liebe zum Vaterland und zur Familie (denn nur diese besang die ältere Romanze) verbunden fand. — Mit dem Vordringen in die von den Arabern innegehabten Länder mußte sich aber hierin eine bedeutende Aenderung vollziehen. Man braucht nur die von Diez in den spanischen Sprachschatz eingegangenen arabischen Wörter in Betracht zu ziehen, um, was auch dieser schon hätte hervorheben sollen, zu erkennen, wie viele Gebiete der Anschauung der altspanischen Ritterschaft nun neu erschlossen wurden und wie tief eingreifende Wirkungen dies fast auf alle Gebiete des Lebens, daher auch auf die Sitten, ausüben mußte. Auch konnte man, nachdem der Gebirgszug von Guadamara zwischen den neuen spanischen Reichen und den Arabern lag, die Aufmerksamkeit mehr auf die inneren Verhältnisse richten. Das Ritterthum, weniger wie vordem darauf angewiesen, seine Interessen mit denen des Fürsten und des Volks zu verbinden, schloß sich in dem Maße mehr zu einem besonderen, sein Sonderinteresse verfolgenden Stande zusammen, als die Fürsten bestrebt waren, dasselbe in ein gesetzlich geregeltes Abhängigkeitsverhältniß von sich zu bringen, worin sie durch die Geistlichkeit unterstützt wurden, die um ihrer eigenen Zwecke willen die staatliche Einigung zu festigen und darum auch das Interesse des Volks mit dem der Fürsten gegen dasjenige des Ritterthums zu verbinden suchte. Daher die spanischen Könige seit dem 11. Jahrhundert die noch von der Römerzeit stammenden Municipalverfassungen in den Gemeinde- und Städterechten (fueros) neu bestätigten*). Erst jetzt bildete sich allmählich das spanische Ritterthum zu einem feudalen aus, erst jetzt entwickelte sich jener Begriff der ritterlichen Ehre, der in den mit immer größerer Spitzfindigkeit, zu immer größerer Starrheit entwickelten Begriffen der kirchlichen Strenggläubigkeit, der Vasallentreue und der Frauenverehrung wurzelte, welche mehr und mehr an die Stelle der früheren Frömmigkeit, des früheren

*) Wolf a. a. O. S. 278.

Unabhängigkeitsgefühls, der früheren Familien- und Gattenliebe getreten waren. Gewiß hat zu diesem Umschwunge der Einfluß des französischen Ritterthums und der französischen Ritterdichtung, besonders der provençalischen, wesentlich beigetragen, welche letztere vornehmlich die nun im Gegensatze zu der alten volksthümlichen sich entwickelnde höfische Dichtung bestimmte. Schon in dem Poëma del Cid tritt der französische Einfluß in der Aufnahme des Alexandriners auch äußerlich hervor. Bald aber wurden selbst noch die Stoffe der nordfranzösischen Dichtung entlehnt, während an den Höfen der Grafen von Barcelona und der Könige von Aragonien die provençalische Minnedichtung in Aufnahme kam und nachgeahmt wurde. Wir wissen bereits, daß Johann I. von Aragonien in Barcelona eine Akademie nach dem Vorbilde derjenigen von Toulouse gründete. Diese Anstalt wurde unter Martin und Ferdinand I. noch mehr begünstigt. Ja der letztere führte in seiner Vorliebe für die provençalische Dichtung die provençalische Sprache sogar als Gerichtssprache ein*). Dieses Beispiel wirkte auch auf Castilien herüber. Auch hier kam die provençalische Dichtung in Aufnahme; auch hier regte sie bald zu Nachahmungen an, besonders seit der Zeit Alfonso X. und unter dessen eigenem Vorgange, der sich dazu theilweise der dem provençalischen näher stehenden galizischen Mundart bediente, in der sich der provençalische zehnsylbige Vers mit jambischem Tonfall bereits eingebürgert hatte**).

Die Einführung der provençalischen Minnedichtung in die spanische war für die Entwicklung der letzteren aus zwei Gründen von größter Wichtigkeit. Einmal weil das Gefühl für den kürzeren Vers wieder geweckt, der Alexandriner hierdurch verdrängt und der Uebergang zu dem nationalen trochäischen Verse wieder gefunden wurde. Schon Alfonso X. wendete bei seinen lyrischen Cantigas außer den provençalischen Versformen die kurze Redondille und, wie es scheint, auch zum ersten Male die gedoppelte, die versos de arte mayor, an. Sodann weil hierdurch, wahrscheinlich zum ersten Male, ein rein lyrisches Element in die spanische Dichtung eintrat,

*) Clarus a. a. O. II. S. 25.
**) Wolf, Studien, S. 191.

was für die Entwicklung der dramatischen Poesie von höchster Bedeutung war und auch auf den Charakter der späteren Romanzendichtung mit einwirkte. Bemerkt mag hier werden, daß sich die spanische Minnedichtung trotz der überwiegenden Reflexion und Gedankenspielerei durch größere Herzlichkeit vor der provençalischen auszeichnete.

Alfonso X. war aber auch der Begründer der spanischen Prosa, in welche sich später das Kunstepos verlor, um dem Romane den Platz zu räumen. Daneben entwickelte sich zugleich eine lehrhafte Dichtung, die sich in zwei verschiedene Richtungen, eine mystisch-religiöse (zu welcher schon Gonzalo de Berceo [um 1200—1270] den Grund legte) und eine satirische theilte, welcher letzteren freilich, wie dies bei Juan Ruiz, dem Erzpriester von Hita, noch mehr aber in dem Grafen Lucanor des Infanten Juan Manuel zu sehen, das Lehrhafte nicht selten nur Vorwand war. Das Lehrgedicht wurde meist durch die Allegorie erdrückt. Auch behauptete, wie Clarus sagt, das theologische Moment das Uebergewicht über das didaktische. Doch bedurfte, wie er hinzusetzt, der moralische Ernst und die Würde des castilianischen Charakters immer des Bekenntnisses der Grundsätze einer edlen Rechtlichkeit. Die Poesie sei ihm hierbei zum Beichtstuhl geworden*).

Diese höfische Dichtung hatte sehr früh einen gelehrten Charakter angenommen, daher ihr die italienische Dichtung, mit welcher man durch den aragonischen Hof jetzt bekannt gemacht wurde, sehr zusagen mußte. Nicht nur die Formen des Sonetts, der Octava rima, der Terzine kamen in Aufnahme, auch die mystisch-spiritualistische Allegorie Dante's (wie das Labyrinth des Juan de Mena und die Visionen und Allegorien des Micer Francisco Imperial beweisen), sowie die gedankliche Vertiefung der subjectiven Empfindung Petrarca's (ich erinnere an Ausias March) fanden Nachahmung. Unter Juan II., welcher in seiner Residenz Valadolid einen wahren Dichterhof hielt, an dem die Marqueses von Villena, von Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique neben vielen Anderen blühten, bildeten sich zwei verschiedene Schulen dieser Richtung aus, die von Sevilla, welche sich un-

*) a. a. O. II. S. 239.

mittelbar an die galizische Schule anschloß und die von Valencia, welche unter der Herrschaft des Akademismus der Gaya ciencia stand. Die poetischen Künsteleien, welche jetzt in die Mode kamen, riefen auch die Glosse hervor, die, wie es Clarus richtig bezeichnet, der kürzeste Ausdruck des diese Periode der Dichtung kennzeichnenden bloßen Variationsgeistes war, und zu einer wahren Wucherblume derselben wurde*).

Auch der Einfluß der römischen Dichter tritt jetzt bestimmter hervor. Ovid war den spanischen Dichtern, wie aus den Schriften des Erzpriesters von Hita hervorgeht, schon länger vertraut. Auf die Bekanntschaft mit Plautus und Terenz konnte schon früher gelegentlich hingewiesen werden. Unter Juan II. wurden aber auch und auf seine Veranlassung die Tragödien des Seneca, in dem ja iberisches Blut floß, und vielleicht eben darum, von Alonzo de Cartagena übersetzt. Der Marques von Villena, der Gründer einer Akademie, welcher die göttliche Komödie des Dante übersetzt hat, übertrug den Virgil und die Redekunst des Cicero in's Castilische.

Die höfische Dichtung war auf diese Weise in einen immer schärferen Gegensatz zu der volksthümlichen Romanzendichtung gerathen, die neben ihr herlief, und auch noch jetzt sich nur durch mündliche Ueberlieferung fortpflanzte. Auch sie konnte jedoch, noch ehe sie in die Hände der gelehrten höfischen Dichter überging, sich dem Einflusse des diesen innewohnenden Geistes nicht ganz entziehen, weil dieser zugleich in das Leben mit übergegangen war. Besonders seit Gründung der Ritterorden, vor Allem des von Alfonso XI. gegründeten Ordens de la banda, welcher das ritterliche System von Glaube, Minne und Ehre zu subtilster Ausbildung brachte, drangen diese Begriffe mehr und mehr in das Leben ein und theilten sich dem aufblühenden Bürgerthum, ja überhaupt dem Nationalbewußtsein des Spaniers mit. Als Beispiel, daß der Begriff der Lehnstreue nicht blos in dem Munde der Dichter lebte, mag hier jenes Ramon Muntaner's aus Catalonien gedacht werden, der sie auch noch poetisch verherrlicht hat. „Seine Treue gegen das Königshaus von Aragonien," sagt Ticknor," war bewundernswerth. Er diente ihm ununterbrochen, erduldete oft Gefangenschaft für das-

*) a. a. O. II. S. 123.

ſelbe und hat in 32 Schlachten für deſſen Intereſſen gekämpf
Sein Leben war ein wahrhaftes Leben ritterlicher Lehnstreue ur
faſt alle 298 Capitel ſeiner Chronik (Jaime I. und ſeiner Nac
folger) ſind davon eben ſo voll, wie es einſt ſein Gemüth war"*
Für die Aechtheit des in dieſen Dichtungen lebenden Minnegeiſt
will ich mich nur auf den Sänger Macias berufen, welchen d
Marques de Santillana „den großen Verliebten" nannte, und de
ein Opfer ſeiner Liebestreue, von der Lanze ſeines eiferſüchtig
Nebenbuhlers im Gefängniſſe ſtarb**), ſowie auf Garci-Sanchez, d
in ſeiner „Hölle der Liebe" die wirklich erlebten Gefühle einer u
befriedigten Leidenſchaft zu dem zugleich überſtiegenſten und wahrſt
Ausdrucke brachte***). Selbſt jenes irrende Ritterthum, welch
Cervantes ſpäter verſpottete, war keineswegs nur eine Ausgebu
dichteriſcher Phantaſtik, es fehlte auch ihr nicht an Beiſpielen i
wirklichen Leben, wofür der Ritter Suero de Quinomes Zeugni
ablegen mag, welcher 1434 ein ganzes Jahr die Brücke von Orvig
beſetzt hielt, Herolde an die Höfe der ganzen Chriſtenheit ſchickt
mit der Meldung, daß jeder Ritter, welcher die Brücke paſſire
wolle, mit ihm einen Kampf zu beſtehen habe. In der That eilte
abenteuernde Ritter aus allen Himmelsgegenden herbei, welc
ſämmtlich von ihm überwunden wurden†).

Unter der ſchlaffen Regierung des ausſchweifenden Heinrich IV
verlor das Ritterthum und die höfiſche Dichtung an Anſehen. E
gab jetzt keinen geſchloſſenen Dichterhof mehr. Bürgerliche Elemen
waren in die Kunſtdichtung eingedrungen. Die Romanzendichtun
deren ſich dieſe bemächtigt hatten, hörte zwar darum nicht auf, ab
ſie erhielt einen anderen Inhalt und ein anderes Coſtüm. E
kamen jetzt die von den franzöſiſchen Paſtourelles und den italieniſch
Eklogen ausgehenden Schäfer-, Fiſcher- und Bauerromanzen in d
Mode, die Wolf als eine Art höfiſcher Dorfpoeſie bezeichnet hat††
Ihnen ſchloſſen ſich ſpäter die Zigeuner- und Gaunerromanzen a
Der arabiſche Einfluß aber zeigte ſich jetzt deutlicher in de

*) a. a. O. I. S. 261.
**) Clarus, Darſtellung d. ſpan. Liter. im Mittelalter II. S. 143 u. f.
***) Clarus a. a. O. II. S. 149 u. f.
†) Ebendaſ. I. S. 64.
††) Studien S. 216.

Morisken-Romanzen, deren es zwar schon unter den alten Ritterromanzen gegeben hatte, die aber jetzt eine kunstmäßigere, zum Theil auch nur erkünstelte Ausbildung erhielten. Wenn man ihnen auch vielfach mit Recht Wahrheit der Darstellung absprechen konnte, so wird man ihre Bedeutung gleichwohl nicht unterschätzen dürfen, da sie ein beredtes Zeugniß dafür ablegen, wie sehr maurisches Wesen sich der Phantasie der Spanier bemächtigt hatte — ein Einfluß, der den Untergang jenes ritterlichen Volkes in Spanien noch lange überdauerte.

Grade jetzt aber sollte und mußte der, seine Kraft nun hauptsächlich von dem emporblühenden Bürgerthum empfangende Nationalgeist der Spanier, der aber wesentlich von dem allmählich versinkenden Ritterthum in seinem Charakter bestimmt worden war, in stolzer Stärke emporflammen, jetzt, wo nach der glorreichen, völligen Besiegung der Mauren durch das Ehebündniß Ferdinands von Aragonien mit Isabella von Castilien die bisher einander so vielfach bekämpfenden spanischen Reiche zu einem einzigen mächtigen Staate vereinigt wurden, eine Mundart, die castilische, darin herrschend ward und die Entdeckung Amerika's einen ungeahnten Reichthum herbeiführte.

Wenn die politische Größe und Machtstellung, welche Spanien unter diesen Einflüssen in Kurzem gewann, nicht mit der Blüthe zusammenfiel, zu welcher sich die spanische Dichtkunst entwickelte, deren voller Glanz sich im Drama entfaltete, so liegt der Grund davon hauptsächlich in der Gegenwirkung, welche die freie Entwicklung der Geister durch die im Jahre 1480 errichtete Inquisition erfuhr. Trotz all der fremden Einflüsse, unter denen sich der Nationalgeist entwickelt hatte, war ihm doch eine selbständige Eigenthümlichkeit erhalten geblieben, welche dem nationalen spanischen Drama seine besondere Form und Gestalt und seine eigenartige Bedeutung geben sollte.

II.

Von den Anfängen des nationalen Dramas bis Lope de Rueda.

Die frühesten geistlichen, höfischen und volksthümlichen Spiele. — Mangel an wirklichen dramatischen Charakter. — Antheil, welchen der Gegensatz zwischen der höfisch-conventionellen Lyrik und der volksthümlich-nationalen Epik hieran hat. — Ver-

söhnung dieſes Gegenſatzes. — Verſuche einer Verſchmelzung lyriſcher und epiſcher Elemente zum Dramatiſchen. — Einfluß der Romanzendichtung und des Tanzes auf die Ausbildung von Drama und Schauſpielkunſt. — Dialogiſche Form der Romanzen und einiger lyriſchen Dichtungsarten. — Geſpräche mit dramatiſchem Anflug. — Der Mingo Revulgo des Rodrigo Cota. — La Celestina. — Verfaſſer derſelben. — Rodrigo Cota und Fernando de Rojas. — Charakter, Inhalt und Bedeutung jener Dichtung. — Die Eklogen des Juan del Encina. — Bartolomé de Torres Naharro und ſeine Propoladia. — Verhältniß der Inquiſition zum Drama. — Charakter der Dramen Naharro's. — Gil Vicente und ſeine dramatiſchen Dichtungen. — Satiriſcher Charakter derſelben. — Die Nachfolger dieſer Dichter. — Zuſtand der Bühne. — Erſte Theater. — Ungunſt der Zeit für die Entwicklung derſelben. — Die gelehrte italieniſche Schule. — Die autos sacramentales.

So gering auch die Reſte und Nachrichten ſind, welche aus der mit der gänzlichen Unterwerfung der Araber abſchließenden Periode von dem mittelalterlichen ſpaniſchen Drama bisher an's Licht gezogen worden ſind, ſo läßt ſich doch ſoviel mit Sicherheit ſagen, daß ſich in ihr ſowohl ein kirchliches, wie ein höfiſch-gelehrtes Drama zu entwickeln begann und beiden gewiſſe volksthümliche Spott- und Scherzſpiele gegenüberſtanden, welche ihre Entſtehung theils ganz unmittelbar dem Volksübermuthe ſelbſt, theils handwerksmäßigen Berufsſchauſpielern der allergewöhnlichſten Art verdanken mochten.

Nach dem, was wir davon wiſſen, zerfielen die kirchlichen Spiele hier, wie in allen übrigen Ländern, in eigentliche Myſterien und in Mirakelſpiele, unter dem gemeinſamen Namen von Sacra Representaciones. Sie wurden in Kirchen, Paläſten und bei den Umzügen des Fronleichnamsfeſtes, und in dieſem Falle wenigſtens ſpäter, auf beweglichen Bühnen, carros, zur Aufführung gebracht, wonach ſie wohl auch carros triumfales genannt wurden. Wenn wir Blas Naſarre hierin vertrauen dürften, ſo würden dieſelben zuerſt bei den Pilgerfahrten nach St. Jago de Compoſtella zur Anwendung gekommen ſein. Vielleicht wurden ſie anfangs an gewiſſen Stellen, an denen die Proceſſion vorüberführte, zur Aufführung gebracht. Später geſchah es aber immer erſt nach Schluß der kirchlichen Feier. Auch hatten dieſe Fronleichnamsſpiele bisher noch nicht den Charakter der ſpäteren Autos. Erſt im nächſten Jahrhundert erſcheinen die Namen der Autos und farsas sacramentales; wobei das Wort Farsa im urſprünglichen Sinne des Ausfüllungsſtücks gebraucht wurde. Zu dieſer Zeit be-

handelten die Autos aber die Lebensgeschichten der Heiligen, während die Farsas in religiösen Allegorien bestanden. Aus jenen bildeten sich später die Comedias divinas oder de santos, aus diesen die eigentlichen Autos sacramentales aus. Diesen ernsten heiligen Spielen standen nun also, wie aus den Gesetzen der Siete partidas und aus den Verboten der Concile erhellt, die juegos de escarnia (Spottspiele) gegenüber, die, so oft sie auch aus den Kirchen vertrieben wurden, sich immer wieder in diese eindrängten.

Die dramatischen Spiele der höfischen Dichter zerfielen in Gelegenheitsstücke, welche auf die Verherrlichung einer Persönlichkeit oder eines Ereignisses ausgingen und in Streitspiele, welche die Durchführnng eines religiösen oder moralischen Gedankens zum Zweck hatten. Beide waren meist allegorischen Charakters. Auch ihnen standen wieder volksthümliche Possen- und Spottspiele gegenüber, die von mehr realistischem Charakter waren. Daß jenes früher erwähnte Spiel: L'hom enamorat e la fembra satisfeta, obschon es bei Hofe aufgeführt wurde, zu ihnen gehörte, ist wahrscheinlich, da es im Volksdialekte verfaßt war. Dagegen ist völlig gewiß, daß die Joglars schon lange die Aufführung dramatischer Spiele zu einem Theile ihres Berufs machten und hierbei auch Frauen mitwirkten. Aus verschiedenen Nachrichten erhellt, daß diese Spiele ursprünglich mit Tänzen, später wohl auch mit Gesängen verbundene Pantomimen waren.

Alle diese Spiele hatten noch das mit einander gemein, daß sie an einem Mangel an Einsicht in das Wesen des Dramatischen und nicht selten auch noch an dem in den Zweck einer künstlerischen Darstellung überhaupt litten, was die Entwicklung des spanischen Dramas fast noch mehr hemmte als der Dogmatismus und die Enge des kirchlichen Glaubenseifers, sowie das scholastische Begriffswesen der bald nur tändelnden, bald mit Gelehrsamkeit prunkenden höfischen Poesie. Denn jener Mangel hinderte alle lebendige individuelle Gestaltung, sowie die Verschmelzung der lyrischen und epischen Elemente, aus welchen das Dramatische doch erst hervorgeht und die in jenen Spielen meist noch getrennt neben einander herliefen. Dies war um so erklärlicher, als die spanische Epik ihren volksthümlich nationalen Ursprung noch immer nicht verleugnete, wogegen die Lyrik von einem überwiegend höfischen

und von den verschiedensten fremden Einflüssen, provençalischen, nordfranzösischen, italienischen und wohl auch arabischen, bestimmtem Charakter war. Die spanische Epik stand zu der spanischen Lyrik jetzt in einem ähnlichen Gegensatz wie das aufblühende, von nationalem Stolze erfüllte Bürgerthum zu dem zum Hofadel herabgleitenden Ritterthume. Die Verschmelzung jener zur dramatischen Poesie forderte daher in gewissem Sinne zugleich die Verschmelzung des gegensätzlichen Geistes, welcher die letzteren beiden bewegte. Wir sahen, daß diese Verschmelzung in der jüngsten Zeit sowohl auf dem Gebiete der Epik, wie auf dem der Lyrik versucht wurde, daß die höfischen Dichter sich der volksthümlichen Romanze, die volksthümlichen dagegen der Formen der höfischen Lyrik bemächtigten und ihnen einen neuen, frischen Geist einzuhauchen suchten. Auch erhielten hierdurch die volksthümlichen lyrischen Formen eine kunstmäßigere Ausbildung. Die Villancicas, ländliche Lieder mit Kehrreimen, die ursprünglich von den Landleuten zur Weihnachtszeit und bei ihren Kirchenfesten gesungen wurden und denen wir ebenso wie den Romanzen noch im Drama begegnen werden, kamen in Aufnahme. Die reizenden Letrillas (Briefchen) entstanden. Zu einer völligen Durchdringung dieser gegensätzlichen Elemente, wie sie das Drama gefordert hätte, konnte es aber nur unter besonders günstigen Umständen kommen: die Stärke und Eigenthümlichkeit der Talente war hierfür entscheidend. Doch hat dieser spröde, widerstrebende Gegensatz der lyrischen und epischen Dichtung und das hierdurch bedingte glänzende Hervortreten des einen und anderen dieser beiden Elemente aus ihrer Verbindung im Dramatischen einen nicht unbedeutenden Antheil an dem eigenthümlichen Charakter und Reiz des spanischen Dramas und wenn dieser Reiz für diejenigen, welche das Wesen des Dramatischen tiefer erkannt haben, zugleich als eine dramatische Schwäche erscheint, so ist doch vielleicht grade er es nicht am wenigsten gewesen, welcher einige der genialsten Dramatiker Spaniens bestimmt hat, in der Durchdringung des Epischen und Lyrischen nicht weiter zu gehen.

Wie es nun im Charakter der spanischen Lyrik lag, daß sie den jetzt von Italien ausgehenden Einflüssen sich sehr zugänglich zeigte, so lag es dagegen im Charakter der spanischen Epik, den entschiedener zu widerstehen, so daß insbesondere die Romanzen

dichtung, die jetzt ebenfalls eine kunstmäßigere Ausbildung erhielt und eine neue und lange Blüthe trieb, ihren nationalen Charakter doch ungeschwächt behauptete.

Mit Recht hat Graf Schack auf den Einfluß hingewiesen, welchen die spanische Romanzendichtung auf die Ausbildung des nationalen spanischen Dramas ausgeübt hat: wie schon zur Zeit Lope de Rueda's jede Theatervorstellung durch eine Romanze eingeleitet wurde, wie diese später als Loa oder Prolog einen engeren Zusammenhang mit ihm suchte und endlich als organischer Theil in das Drama selber mit einging, abgesehen noch von dem Stoffgebiet, welches sie diesem in unübersehbarer glänzender Fülle eröffnete. Indessen wird es doch wohl zu weit gegangen sein, von ihr oder den mimischen Tänzen der spanischen Völker die Entwicklung des spanischen Dramas überhaupt oder auch nur die des neueren unmittelbar abzuleiten. Jedenfalls könnte es nicht die einzige Quelle desselben gewesen sein, da weder das kirchliche Drama, noch das höfisch-allegorische Drama, noch endlich die volksthümlichen Spottspiele, soweit dieselben bis hierher vorliegen, auf diesen Ursprung zurückweisen. Größeren Einfluß haben dieselben aber unzweifelhaft auf die Entwicklung der Schauspielkunst in diesem Lande ausgeübt*). Kam doch in dem mimischen Tanze allein schon eine bestimmte Seite derselben zur Ausbildung. Hob man aus ihm das mimische Element dann aber noch besonders hervor, brachte man es mit dem Vortrage einer Romanze in zweckmäßige Verbindung, versuchte man endlich deren Inhalt nur durch die Mittel der mimischen Sprache zum Ausdruck zu bringen, so mußte dies alles der Entwicklung der Schauspielkunst noch ungleich förderlicher sein, als der des Dramas, für welches hier zwar ebenfalls bedeutende Keime lagen, wenn man

*) Schack hat (a. a. O. I. Th. S. 377) darauf hingewiesen, daß der Tanz von Alters her eine Eigenthümlichkeit spanischer Völker war, die sich bis auf die Iberer zurückführen läßt. Gaditanische Tänzerinnen waren im Alterthume berühmt. Die Joglares hatten später ihre Tanzlieder (baladas und dansas). Die Gibadina und Allemande waren berühmte Tänze des Mittelalters. Im 16. Jahrhundert kamen viel neue Tänze auf, die meist einen üppigen Charakter hatten. Die beliebtesten waren die Zarabanda, die Chaconna und der Escarraman. Auch die letrillas, villancicos und romanças wurden von Tänzen begleitet.

das ſprachliche Element in einer entſprechenden Weiſe damit in Verbindung zu bringen gewußt hätte. Es liegen uns aber für das letzte keine Anzeichen vor, ebenſowenig auch dafür, daß man die in den Romanzen ſelbſt enthaltenen dramatiſchen Elemente zu ſelbſtändigerer, weiterer Entwicklung brachte, obſchon dieſe, wie Graf Schack ſagt, auf der Grenzſcheide zwiſchen Epos und Drama ſtehende Dichtungsform wohl dazu auffordern konnte, da jene in ihr liegenden Elemente nicht ſelten zur dialogiſchen Form trieben und in dieſer beſtimmter hervortraten. Dagegen iſt die Vermuthung Schack's nicht ohne Wahrſcheinlichkeit, daß die Joglars die Romanzen nicht ſelten mit ſchauſpieleriſchem Ausdruck vortrugen oder die erzählte Begebenheit wohl gar in zwiefacher Weiſe, hier redneriſch und daneben pantomimiſch, zur Darſtellung brachten.

Die Cancioneros beweiſen uns aber, daß die ſpaniſchen lyriſchen Dichter in der Benützung der dialogiſchen Form noch ungleich weiter als die Romanzendichter gegangen ſind. Sie haben dieſelbe zuweilen zu voller Selbſtändigkeit ausgebildet, wobei ſie einen dramatiſchen Anflug gewann, der ſogar einzelne Geſchichtsſchreiber beſtimmte, in ihnen ſchon Anfänge des Dramas ſelber zu ſehen. Indeſſen könnte ſich aus ihnen kaum etwas mehr als die allegoriſchen Feſtſpiele und die den Moralitäten ähnlichen Allegorien entwickelt haben. Die meiſten von ihnen ſind aber gewiß ohne jede dramatiſche Abſicht entſtanden. Auch lagen ihnen in den Paſtoretas, den Tenzonen und Albas der provençaliſchen Dichter, ſowie in den Disputations und Batailles der Trouvères die Muſter dazu bereits vor. Für die frühe Bekanntſchaft mit den letzteren ſpricht unter Anderem ſchon ein Gedicht des Erzprieſters von Hita: „Der Streit zwiſchen Don Carneval und der Dame Faſten", welches augenſcheinlich einer nordfranzöſiſchen Bataille nachgebildet iſt, aber bezeichnend genug, die dialogiſche Form wieder aufgegeben und ihren Gegenſtand in die erzählende Form überführt hat. Dasſelbe iſt wenigſtens theilweiſe von demſelben Dichter mit einer lateiniſchen Komödie des Mittelalters: „Pamphilus de documento Amoris" geſchehen, welche ihm die Anregung und Motive zu einer Liebesgeſchichte gab, in welcher Don Melon de la Huerta ſich auf Rath von Doña Venus mittelſt der Zwiſchenträgerin Trotaconventos an die Wittwe Endrina verkuppeln läßt. Obſchon

er seiner Vorlage oft wörtlich folgt, hat er die dramatische Form doch nur stellenweise beibehalten.

Von den hier in Rede stehenden Dialogen hat man besonders den Dialogo de Bias contra Fortuna des Marqué's de Santillana, den Dialogo entre el Amor y el viego des Rodrigo Cota und ein schon mehr als zwei Personen umfassendes Gedicht des Puerto Carrero (beide in dem Cancionero des Castillo enthalten), sowie ein anderes des Commendadore Escriva hervorgehoben, über welche Clarus ausführlich berichtet hat*). In dem letztgenannten dieser Gedichte wechselt die Gesprächsform mit der erzählenden, die Versification mit Prosa ab. Das Gedicht des Puerto Carrero ist aber dadurch von besonderem Interesse, daß sich darin der Geist einer ganz neuen Zeit ankündigt, insofern ein junges Mädchen die poetische Verstiegenheit und die damit verbundene, wenn auch nur unbewußte Verlogenheit ihres lauschenden Liebhabers, eines Anhängers der gaya ciencia, verspottet und sich gegen dieselbe erklärt.

Ein ähnlicher Geist zeigt sich in noch einem anderen Gespräche, in dem Mingo Revulgo des Rodrigo Cota, in welchem einzelne Schriftsteller sogar den Ausgangspunkt des neuen nationalen Dramas der Spanier zu erkennen vermeinten, obschon es wohl schwerlich in solchem Sinne geschrieben worden ist. Dieses satirische Hirtengespräch ist aber darum von Wichtigkeit, weil in ihm die Allegorie sich in ein ganz volksthümliches Gewand gehüllt hat, so daß die darin versteckt liegenden Zeitbeziehungen erst noch eines tiefsinnigen Glossators bedurften, den sie auch später in Hernando de Pulgar gefunden haben**). Der tölpelhafte Schäfer Mingo Revulgo (aus Dominus vulgus gebildet) ist die Personificirung des gemeinen Haufens, den der weitsehende Gil Arribato, welcher die höheren Stände vertritt, in allegorischer Weise wegen seiner Trägheit, Lässigkeit und Geduld für den verderbten Zustand des Staats unter Heinrich IV. (der hier als Schafhüter Candaulo ein-

*) Darstellung der span. Lit. im Mittelalter. (Mainz 1846, 2 Bde.). II. Bd. S. 312 u. f.

**) Coplas de Mingo Revulgo compuestas por Rodrigo de Cota (el Tio) Natural de la ciudadde de Toledo. Glosadas por Hernando de Pulgar. Madrid 1787. 4.

geführt ist) verantwortlich macht und ihm alle Schrecken der Erde verkündet.

So verschieden wie die Urtheile über den Werth dieser Dichtung, sind auch die Meinungen über die Person ihres Verfassers. Es gab im 15. Jahrhundert zwei Rodrigo Cota, und da man in Verlegenheit war, welchem von beiden man die auf ihren Namen lautenden Gedichte zuerkennen sollte, so hat man sie beiden wohl auch ganz abgesprochen. Dies würde in Bezug auf den Mingo Revulgo und den Amor y el viejo ziemlich gleichgültig sein, wenn ihrem Dichter nicht auch ein bestimmter Antheil an einer der berühmtesten und in gewissem Sinne bedeutendsten Erscheinungen der spanischen Literatur, dem Novellendrama „Celestina" zugeschrieben würde, welches, so weit wir es beurtheilen können, als der wahre Ausgangspunkt des neuen nationalen Dramas bezeichnet werden darf, weil es den Geist der neuen Zeit intensiver und bedeutender als irgend ein anderes zum Ausdrucke bringt und in verschiedenen Beziehungen auch einen tieferen Einblick in Natur und Wesen des Dramatischen als irgend ein anderes Werk jener Zeit erkennen läßt*).

Die erste uns bekannt gewordene Ausgabe dieser Dichtung

---

*) Es wird hier der geeignete Ort sein, auf die Sammelwerke aufmerksam zu machen, welche die Schätze des spanischen Dramas theilweise enthalten; wogegen die Einzelausgaben in dem hier zulässigen Umfange bei den einzelnen Dichtern Erwähnung finden. Ueber die älteren Sammlungen spanischer Dramen hat der Freih. von Münch-Bellinghausen (Denkschriften der Kais. Akad. d. Wissensch. zu Wien, philos.-hist. Classe III. Bd. 1852, S. 113) einen ebenso klaren wie vollständigen kritischen Ueberblick gegeben, mit Hervorhebung aller in der K. Bibliothek zu Wien befindlichen Werke. Es sind I. Sammlung der Dram. d. Valenc. Dicht., 2 Bde. Valencia 1608 u. 1616. II. Comedias de diferentes autores, von welcher 44 Bände bekannt, deren erster in Valencia 1636, deren letzter in Saragossa 1652 erschien. III. Kleinere Samml. d. 17. Jahrh. IV. Comedias nuevas escogidos de los mejores ingenios de España. 48 Bde. Madrid 1652 — 1704. Siehe das Inhaltsverzeichniß bei Schack a. a. O. III. S. 523. V. Kleinere Samml. d. 17. Jahrh. — Neuere Sammlungen: La Huerta, Teatro Español. Madrid 1785. 16 T. Fernandez de Moratin, Origines del teatro Madrid. Coleccion general de comedias escogidas. Madrid 1826. Böhl de Faber, Teatro español anterior de Lope de Vega. Hamburg 1832. Galeria dramatica. Madrid 1836. Ochoa, Tesoro del teatro. Paris 1838. Aribau und Ribadeneira, Biblioteca de autores españoles. Madrid 1846 u. f. Coleccion de autores españoles. Leipzig 1862 u. f. Lemcke, Handbuch der span. Lit. Leipzig 1855. 3 Bde.

erschien 1499 in Burgos unter dem Titel Calisto y Melibea als comedia, doch ohne Namensangabe ihres Verfassers. Erst nachdem ihr rasch hintereinander (1500 und 1501) zwei andere Ausgaben gefolgt waren, gab der Autor in einem, der Ausgabe vom Jahre 1502 *) vorausgedruckten Briefe an einen Freund Rechenschaft über ihre Entstehung, wonach ihm in Salamanca der erste Act dieser, jetzt als Tragikomödie bezeichneten Dichtung in die Hände gefallen sei, für deren Verfasser nach Einigen der bekannte Dichter Rodrigo Cota, nach Anderen der noch berühmtere Juan de Mena gelte. Dieser Anfang habe ihm nun so vortrefflich geschienen, daß er sich zur Fortsetzung des Werkes entschlossen habe, womit er auch schon nach 14 Tagen zu Ende gekommen sei. Da aber selbst der Verfasser des ersten Actes es vorgezogen, seinen Namen zu verheimlichen, so habe ihm, dies ebenfalls zu thun, um so näher gelegen, als er ein Rechtsgelehrter sei und diese Arbeit daher nicht in sein Fach schlage. Nichtsdestoweniger enthalten die Schlußstanzen des Buchs, welche den Corrector Alonso de Proaza zum Verfasser haben sollen, den Hinweis, daß das Einleitungsgedicht des Werks ein Akrostichon sei und die Anfangsbuchstaben des Namens seines Vollenders enthalte. Die Zusammensetzung derselben ergibt in der That die Worte: Bachiller Fernando de Rojas acabo la comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la puebla de Montalban.

Der Gedanke zu der Annahme, daß weder Rodrigo Cota **), noch irgend ein Anderer als Rojas selbst der Verfasser auch des ersten Actes dieser Dichtung sein könne, wurde der Kritik durch die Einheit derselben an die Hand gegeben, da sie sowohl was die Sprache als was den Charakter derselben betrifft, eine gradezu vollkommene und bei der Eigenthümlichkeit und Ueberlegenheit derselben über alle anderen dramatischen Werke der Zeit eine sonst unerklärbare zu sein schien ***). Nichtsdestoweniger glaube ich mich doch auf die Seite derjenigen stellen zu sollen, welche an der Verschiedenheit zweier Autoren derselben festhalten, gleichviel ob Rodrigo Cota

*) Sevilla.

**) Daß Juan de Mena der Verfasser nicht sein konnte, scheint sein bereits im Jahre 1456 erfolgter Tod zu beweisen.

***) Doch stehen sich hierin verschiedene Meinungen gegenüber.

wirklich der eine und erste von ihnen gewesen sei; nicht sowohl deshalb, weil Alfonso de Villegas in einem 1554 erschienenen Gedichte ausdrücklich sagt: „Obgleich Cota arm und aus niederem Stande war, setzten seine Kenntnisse ihn doch in den Stand, die große Celestina zu beginnen“*) (was also damals noch unbestrittene Annahme war) oder weil es in der Ausgabe der Dialogo entre el Amor y el viejo von Francisco Canto (Salamanca 1569) heißt, daß der Verfasser desselben, Rodrigo Cota, der Oheim sei, der auch die Ekloge Mingo Revulgo und den ersten Act der Celestina gedichtet habe, sondern weil aus dem oben angeführten Vorworte des Vollenders der letzteren, Fernando de Rojas, selber hervorgeht, daß noch Andere als er um das Vorhandensein des älteren ersten Actes gewußt und einige von ihnen diesen Anfang dem Rodrigo Cota, andere dem Juan de Mena zuerkannt hatten. Rojas mußte demnach zu der Zeit, als er, durch den Erfolg seines Werkes kühner gemacht, in einer pikanten, weil halb verschleierten Weise aus seiner Anonymität hervortrat, diese Thatsache zugeben, und es ist irrig, wenn Ferdinand Wolf behauptet, jenes Akrostichon wolle die volle Autorschaft Roja's darthun, was dieser in dem von ihm selbst hier dargelegten Falle doch gewiß nicht beabsichtigen konnte. Auch verdient berücksichtigt zu werden, daß zwar der Dichter des ersten Actes die schon früher berührte, dem Pamphilus de documento amoris nachgebildete Erzählung des Erzpriesters von Hita oder auch erstere selbst nothwendig gekannt haben mußte, weil dieser erste Act zu viele Aehnlichkeiten damit darbietet, Rojas dessen dagegen nicht bedurft haben würde, weil die weitere Führung der Handlung sehr davon abweicht.

Der Inhalt der beiden Vorbilder ist aber folgender: Pamphilus hat eine Leidenschaft zu der reichen vornehmen Galatea gefaßt und wird von den Eltern derselben wegen seiner Armuth zurückgewiesen. Er klagt seine Noth der Göttin Venus. Sie gibt ihm den Rath, sich einer Unterhändlerin zu bedienen. Nachdem er sich noch vergeblich bemüht, sich Galateen zu nähern, läßt er auch wirklich eine Kupplerin rufen (bei Hita Trota-conventos genannt) und trägt ihr

*) S. Ticknor a. a. O. I. S. 215.

sein Anliegen vor. Sie erhebt große Schwierigkeiten, um den jungen Mann um so tüchtiger ausbeuten zu können.

Bis hierher reicht die vermeintliche Arbeit des Cota, die jedoch ebenfalls schon verschiedene Aenderungen enthält. Bei ihm ist Calisto ein reicher Cavalier, Melibea die Tochter eines vornehmen Mannes. Gleichwohl denkt hier Calisto entfernt nicht daran, sich ihr zu vermählen. Er wird daher nicht von den Eltern Melibea's, sondern von dieser selbst, die sein Antrag beleidigt, zurückgewiesen. Auch ist es hier nicht Venus, bei welcher Calisto Rath sucht, sondern es ist einer seiner schmarotzerischen Diener, welcher ihn dazu verleitet, sich einer Kupplerin, Celestina, zu bedienen, mit der ihn dann dieser gemeinsam ausbeuten zu können hofft.

Bei Hita und dem lateinischen Dichter will Galatea (Melibea) anfänglich ebenfalls nichts von dem Antrag der Kupplerin wissen. Bald aber geräth ihre Tugend in's Wanken. Trota-Conventos (Celestina) schlägt inzwischen aus diesem Widerstand Capital, indem sie Pamphilus vorspiegelt, daß ihre Eltern sie zu vermählen gedächten. Eine neue Unterredung der Kupplerin überwindet alle Scham und Furcht Galatea's, die sich nun unter einer Vorspiegelung in ihr Haus locken läßt, wo Pamphilus sehr bald an's Ziel seiner Wünsche gelangt. Galatea erhebt zwar hinterher gegen die Kupplerin die heftigsten Vorwürfe, fügt sich aber dem Rathe derselben, sich ohne Wissen der Eltern mit Pamphilus zu vermählen, worauf dann diese ebenfalls zum bösen Spiel gute Miene machen.

Rojas hat für diesen Theil der Darstellung nicht weniger als 20 Acte mit 52 Veränderungen der Scene bedurft, was sich daraus erklärt, daß er die Handlung sehr complicirte. Er gab ihr aber auch noch eine ganz andere, tragische Wendung. Das Gift der Versuchung, welches die teuflische Unterhändlerin unter allerlei Vorwänden in's Herz Melibea's träufelt, verfehlt auch hier seine Wirkung nicht. Auch sie fühlt sich bald vom Liebesfeuer ergriffen. Sie vergißt Eltern, Zukunft, Sitte und Scham über der Sehnsucht nach baldigem, vollem Liebesgenuß. Der Gedanke einer ehelichen Verbindung liegt ihr eben so fern wie Calisto. Klein meint, daß sich hierin der Geist jener Liebesauffassung des provençalischen Sängerthums zeige, welcher in der Ehe ein Hinderniß für die Reinheit des Liebesgenusses erkannte. Ist es der Fall, so hat doch

Rojas mit keiner Silbe darauf hingedeutet. Bei ihm ſcheint dieſer verblendete Liebestaumel kein Motiv zu haben, das nicht in der Sinnlichkeit wurzelte, kein Gefühl für die Ehre weder des geliebten Gegenſtandes noch ſeiner ſelbſt. Die Klagen Melibea's im Augenblicke ihrer Erniedrigung: „Hätte ich geahnt, daß Du ſo rückſichtslos mit meiner Perſon umgingſt, ich würde ſie Deiner grauſamen Nähe nicht preisgegeben haben!" ſind nichts als ein leerer Schall, der raſch in den Wünſchen der erweckten Begierde verhallt, die gleich darauf wieder in ihr hervortreten ſoll. „Ich habe mich Dir nun ganz hingegeben, Caliſto — ſetzt ſie hinzu — und bin Deine Gebieterin, der Du Deine Liebe nicht vorenthalten darfſt, enthalte mir nun aber um Gotteswillen auch Deinen Anblick nicht vor und komme ſo viele Nächte als Du willſt um dieſelbe Stunde an dieſen heimlichen Ort. Ich harre immer Dein und des Genuſſes, den Du mir, wie ich hoffe, Nacht für Nacht bereiten wirſt." — Diejenigen, welche elenden Gewinnes halber die Liebenden in dieſen Taumel hineinſtießen, ſollten zuerſt unter den Folgen deſſelben zu Grunde gehen. Celeſtina veruneinigt ſich mit den beiden Dienern Caliſto's, Sempronio und Parmenio, über den Antheil am Gewinne dieſes ſchmählichen Handels. Sempronio, in der Wuth, ſticht ſie nieder, Elicia, ſeine Buhle, treibt ihn und ſeinen Mordgeſellen zur Flucht. Sie entſpringen durch's Fenſter, um im Sturze elendiglich auf dem Pflaſter der Straße zerſchmettert zu werden und der eben vorüberziehenden Scharwache in die Hände zu fallen, die dann kurzen Proceß mit den überführten Mördern macht. Die beiden Dirnen, Elicia und Ereuſa, ihrer Buhlen beraubt, ſinnen auf Rache gegen Caliſto, ihn für das Geſchehene verantwortlich machend. Sie zetteln eine Intrigue an, auf welche der Dichter, ſo breit er ſie ausſpinnt, doch keinen beſonderen Werth legen mußte, da wir ſpäter von ihr nichts weiter hören. Caliſto geht nicht durch ſie, ſondern durch einen Zufall, einen unglücklichen Sturz von der Leiter, zu Grunde. Das Geſchrei, das ihn von einem nächtlichen Zuſammenſein mit Melibea zum raſchen Ueberſteigen der Gartenmauer drängt, rührt nicht von dem durch die Buhldirnen auf ihn gehetzten Centurio her, ſondern von einem an der Spitze einer Schar übermüthiger Burſchen ſtehenden Geſellen, dem uns übrigens ganz unbekannten Traſo. Melibea mag ohne den Geliebten nicht leben. Sie ſtürzt

sich von einem Thurm, und zerschmettert zu den Füßen ihres auf ihren Ruf herzueilenden Vaters.

Die Wirkung, die diese Dichtung hervorbrachte, war eine ganz außerordentliche*). Ihre verwerflichen Seiten haben indeß vielleicht mehr dazu beigetragen, als ihre guten und glänzenden. Zu den letzteren gehört vor Allem die Musterhaftigkeit ihrer Sprache, kaum minder aber auch die Kraft ihrer Darstellung, die auf einer tiefen Kenntniß der menschlichen Natur, besonders ihrer Schwächen und Untiefen und, wie schon gesagt, in vieler Beziehung auf einem richtigen Gefühl für das Dramatische beruht. Am meisten erklärt sich ihre Wirkung jedoch aus der Kühnheit, mit welcher sie im Gegensatze zu der conventionellen und schönfärberischen Ueberschwänglichkeit der höfischen Dichtung das sinnliche Naturmoment der geschlechtlichen Liebe zur Darstellung brachte und mit rücksichtsloser Offenheit den Schleier von der inneren Verdorbenheit der damaligen gesellschaftlichen Zustände riß. Dies gab diesem Werk zu seiner Zeit noch eine besondere Bedeutung, die zum Theil jenseits der ästhetischen lag, ihm aber auch noch für alle Zeit einen großen literarhistorischen Werth sichern mußte. Auch hat es ihm nie an Bewunderern gefehlt. Man ist selbst soweit gegangen, es mit den Werken des größten Dramatikers und größten neueren Dichters zu vergleichen, indem man es Shakespeare's Romeo und Julia an die Seite stellte, obschon ein solcher Vergleich grade hätte beweisen

*) Magnin, Journal des Savants 1843, p. 199 gibt 46 Ausgaben an, welche allein im 16. und 17. Jahrhundert erschienen. Wolf (a. a. O.) „Ueber die Celestina" S. 289 hat noch 5 weitere zugefügt. Die beste Ausgabe ist die von Krieg (in der Bibl. de aut. esp. T. III., Madrid 1846). Uebersetzungen erschienen während des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, England und Deutschland. Magnin hat a. a. O. ein Verzeichniß derselben gegeben. Wolf (Studien S. 300) einen ausführlichen Nachweis der ältesten deutschen Uebersetzung (Augsburg 1520). Ein deutscher Gelehrter, Kaspar Barth, übersetzte sie unter dem Titel Pornoboscо didascalus latinus (Frankfurt 1624) sogar in's Lateinische. Die neueste deutsche Uebersetzung ist die von Ed. v. Bülow (Leipzig 1843); die neueste französische von Germond de Lavigne (Paris 1841). — Ausführliche Besprechungen der Celestina findet man bei Wolf (Studien S. 278); Clarus (a. a. O. II. S. 358); Lemcke (a. a. O. I. S. 152); Magnin (Journal des Savants 1843 p. 199); Germond de Lavigne (s. o.), Alb. Lista, lecciones de liter. dram. espaň. Madrid 1839, Bd. I. und Ticknor (a. a. O. Bd. I. S. 214).

müſſen, welch ein ungeheurer Abſtand zwiſchen beiden trotz gewiſſer äußerer Aehnlichkeiten obwaltet. Ich ſchließe mich daher vollſtändig der Verwahrung des Franzoſen Magnin gegen eine ſolche Ueberſchätzung, ſowohl vom ſittlichen wie vom äſthetiſchen Standpunkte an. Man kann noch immer ein großer Dichter ſein, ohne deshalb Shakeſpeare erreichen zu müſſen, ſowie ein Werk große poetiſche Vorzüge haben kann, ohne daß es deshalb ſchon in allen Stücken zu befriedigen brauchte. Von dieſen Vorzügen will ich der ſpaniſchen Celeſtina nichts nehmen. Allein ihre Verfaſſer beſaßen nur wenig von dem Geiſte, der uns Shakeſpeare ſo groß und bedeutend erſcheinen läßt. Ihre Weltanſchauung iſt nicht die ſeine; es fehlt ihr dazu an Weite, Tiefe und ethiſcher Hoheit. Sie ſcheinen faſt nur die eine Seite des menſchlichen Lebens gekannt zu haben, die der Sinnlichkeit und des Laſters. Wo ſie dieſe nur darſtellen, iſt alles bei ihnen voll Leben und reicher Erfindung, jede Figur voll und wahr, jede Situation mit der Hand eines Meiſters gezeichnet. Aber dieſe Kraft und Sicherheit der Darſtellung erlahmt, ſobald ſie ſich über dieſe Niederungen zu erheben ſucht. Gewiß hatten dieſe Dichter die Abſicht, in Caliſto und Melibea Menſchen einer edleren Gattung zu ſchildern; wie niedrig iſt aber gleichwohl das Pathos der Liebe, von welchem dieſelben ergriffen ſind. Das Streben nach einem erhabenen Stile, nach geiſtvoller Auffaſſung, iſt hier wohl überall ſichtbar, aber nur in einzelnen Zügen völlig erreicht. Sonſt haben wir es auf dieſer Seite faſt immer nur mit einer gekünſtelten, hier und da mit geſchmackloſen Bildern überladenen und ſich in ſelbſtgefällige Breite verlierenden Rhetorik zu thun. Kein Wunder, daß das Intereſſe des Leſers an dem Helden und an der Heldin der Dichtung und ihrer Leidenſchaft gegen die mit ſo großer Darſtellungskraft geſchilderten Kuppel- und Bordellſcenen, die in ihrer Art vielleicht unübertroffen ſind, zurücktreten mußte und daß man derſelben ſehr bald ſtatt des Namens Caliſto und Melibea den ihre Stärke bezeichnenderen der Celeſtina, d. i. der darin in den Vordergrund des Intereſſes tretenden Kuppel- und Bordellmutter aufdrängte*). Die völlige Objectivität der Darſtellung

*) Es iſt mir zwar unbekannt, welche Ausgabe der Dichtung zuerſt dieſe Namen vertauſchte. Ich halte es aber für unrichtig, daß es, wie Klein ſagt, erſt

it die Dichter der Celestina gegen den Vorwurf der Lüstern-
eit geschützt, welcher die frechen, zügellosen Darstellungen eines
retin gebrandmarkt hat. Die Versicherung Rojas', das Laster
ur des abschreckenden Beispiels wegen mit dieser drastischen Wahr-
eit, Lebendigkeit und Ausführlichkeit geschildert zu haben, hat viel-
ach Glauben gefunden. Wenn aber auch dieser Glaube, woran ich
och zweifle, gerechtfertigt wäre, würde jene Absicht doch schwerlich
rreicht worden sein, sie würde noch immer als gefährlicher
rrthum bekämpft werden müssen; abgesehen noch davon, daß
e überhaupt von keiner ästhetischen Bedeutung ist. Die Dar-
ellung der bloßen Sittenlosigkeit, wie genial sie auch sein möchte,
erfolgt doch keine wahren ästhetischen Zwecke und Ziele. So groß
ie Wirkung der Celestine auch war, so viele Nachahmungen die-
lbe hervorrief*), so hat sie doch einen ganz unmittelbaren Einfluß
uf die Entwicklung des spanischen Dramas kaum ausgeübt. Man
at nur in seltenen Fällen die schöne Natürlichkeit ihrer Sprache
nd die von ihr eingeschlagene geistige Richtung festgehalten, was
eides dem spanischen Drama auch eine ganz andere Gestalt, einen
anz anderen und dem des neuesten französischen Dramas ähnlichen
harakter gegeben haben würde. Daß, wie Graf Schack glaubt,
as hier dargebotene Verhältniß einer im niederen zu einer im
öheren Leben sich abspielenden Handlung das Vorbild zu den
äteren parodistischen Verhältnissen dieser Art gegeben habe, möchte
h deshalb bezweifeln, weil hier der Gegensatz zwischen beiden
cht im parodistischen Sinne dargestellt erscheint. — Für die Auf-
hrung konnte die Celestina schon ihres Inhalts, ihrer ungleichen

---

der 1595 zu Antwerpen erschienenen Ausgabe geschehen sei. Schon 1527 tritt Name Celestina bei einer französischen Uebersetzung auf und die spanischen Nach-ungen führen ebenfalls meist diesen Namen, so die vom Jahre 1530: La segunda edia de la famosa Celestina von Feliciano de Silva.

*) Außer der schon erwähnten zweiten oder wiedererstandenen Celestina erschien h eine segunda Celestina von Domingo de Castega (1534); eine dritte von nez de Toledo (Madrid 1542). Eine vierte trägt den Titel Tragedia Policiana. e führt die Mutter der Celestina ein, besteht aus 29 Acten und ist von Sebastian rnandez (Toledo 1547). Für die beste Nachahmung gilt die 43 Acte umfassende omedia Florinea des Juan Rodriguez Florian" (Medina del Campio 1854), gegen die comedia Selvagia des Alonso Villegas (Toledo 1554) aus nur Acten besteht. Der Charakter der Celestina wurde auch später viel nachgeahmt.

Behandlung und ihrer Länge wegen nicht berechnet sein, was aber nicht ausschließt, daß eine ganze Reihe von Scenen (besonders die im Hause Celestina's handelnden) nicht nur in dramatischem, sondern auch in theatralischem Geiste ausgeführt sind.

Von einem wesentlich anderen Charakter, obschon ebenfalls von dem Streben nach größerer Natürlichkeit erfüllt und hierdurch in einem entschiedenen Gegensatz zu der höfisch-ritterlichen Dichtung stehend, sind die dramatischen Versuche Juan del Encina's.

Juan del Encina, von Einigen auch della Encina, nach seinem Geburtsort, genannt, (er selbst spricht in einem Gedichte von diesem als del Encina)*) und um 1469 geboren, studirte auf der nahegelegenen Universität Salamanca, wo er sich die Gunst des Kanzlers derselben, eines nahen Verwandten des Herzogs von Alba und auf dessen Empfehlung auch die dieses letzteren erwarb. Im Dienste und zur Unterhaltung des Herzogs dichtete er nun die meisten seiner dramatischen Eklogen. Sie wurden zum Theil zur Feier bestimmter Feste (das erste 1492) vor diesem aufgeführt, dann aber, nach dem Zeugnisse des Cervantes, auch öffentlich. Später wendete sich Juan del Encina nach Rom, wo er von Leo X. zum Director der päpstlichen Capelle ernannt wurde, was auf seine hohe musikalische Befähigung schließen läßt. 1519 schloß er sich dem Marqués de Tarifa auf einer Reise nach Jerusalem an, welche er poetisch verherrlichte. Zum Priesterstand übergetreten, stieg er allmählich zu höheren geistlichen Aemtern empor und kehrte als Prior von Leon nach seinem Vaterlande zurück, wo er 1534 zu Salamanca starb und in der dortigen Kathedrale begraben liegt**). Die erste Ausgabe seiner Werke veranstaltete Juan del Encina selbst***). Der poetische Theil derselben zerfällt in seine lyrischen Gedichte, in eine Uebersetzung der Virgil'schen Eklogen und in seine dramatischen

*) Nach Klein (a. a. O. IX. S. 2) im Villancice pastoral 9 „Yo esy del Encina —".

**) Näheres s. bei Ticknor (a. a. O.) I. S. 223. Clarus (a. a. O.) II. S. 324. Wolf (Studien) S. 270. Schack (a. a. O.) I. S. 146. Klein (a. a. O.) IX. S. 1. Lemcke (a. a. O.) III. S. 9.

***) Unter dem Titel: Cancionero de todas las Obras de Juan del Encina. (Salamanca 1496). Ihr folgten rasch hintereinander die Ausgaben von 1501, 4, 9, 12, 16.

Dichtungen, von ihm Representaciones genannt. Sie ist durch eine Arte de trobar in Prosa eingeleitet, welche als erster Versuch einer spanischen Poetik betrachtet werden darf. Von den lyrischen Gedichten zeichnen sich seine Letrillas und Villancicos durch Grazie und natürliche Leichtigkeit, sowie seine Disparates (närrische Einfälle) durch Seltsamkeit aus. Seine dramatischen Dichtungen sind dadurch merkwürdig, weil in ihnen die Verschmelzung des kirchlichen, des höfischen und des volksthümlichen Dramas angestrebt erscheint. Von ihnen lehnen sich sechs an kirchliche Feste an, fünf sind aber rein weltlichen Charakters. Auf die ersteren mögen die kirchlichen Spiele, auf die letzteren vielleicht die Eklogen Virgil's eingewirkt haben. Doch weichen sie eben so sehr von den einen wie von den anderen ab und sind von einem ganz selbständigen Charakter. Die kirchlichen Spiele des Dichters sind ungleich einfacher als die weltlichen; sie sind kaum mehr als bloße Gespräche. Auch sind es nicht durchgehend Hirtenspiele, so nicht die beiden sich an den Tod und die Auferstehung Christi anlehnenden Spiele. In dem einen von ihnen treten zwei zum Grabe des Herrn wallende Eremiten auf, denen sich dann die heilige Veronica zugesellt. Am Grabe verkündigt ihnen ein Engel die Auferstehung. In dem anderen wird diese letztere durch Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und den Engel verherrlicht. — Den Uebergang von den kirchlichen zu den weltlichen Spielen bilden zwei Fastnachtsspiele, die in einem derberen, realistischeren Tone gehalten sind. Die weltlichen Eklogen selbst sind complicirter. Sie streben schon die Entwicklung einer Handlung an. Es sind kleine Liebesdramen, von denen das eine: Fileno y Zambardo (in Octaven de arte major gedichtet) sogar ein tragisches Ende nimmt. In einer anderen ist der Gegensatz des Hirten- und Hoflebens in scherzhafter Weise zum Gegenstande gemacht; die Liebe verleitet darin einen Hofmann, Schäfer zu werden. Es erhielt ein Pendant in einem anderen Stücke, welches die Umkehrung des Scherzes behandelt. Die Liebe, heißt es in dem hier so wie immer bei diesem Dichter den Schluß bildenden Villancico, vermag eben alles, sie macht Hirten aus Hofleuten und Hofleute aus Hirten. Der Schäfer Mingo nimmt hier schon den Charakter des Gracioso an. Juan del Encina, welcher im Hause des Herzogs von Alba in seinen Eklogen selbst mitspielte,

wählte sich vorzugsweise derartige Rollen. — Das Auto del Repel (Auto im Sinne der bloßen Handlung, also das Raufstückchen) ein lustiger Schwank, in welchem Hirten von Studenten gefop werden. Es soll erst 1514 in Italien entstanden sein. Von d Ekloge Placida y Vitoriana, welche man lange völlig verlor glaubte, hat sich neuerdings ein Exemplar aufgefunden. Sie w von der Inquisition, die sich doch so galant gegen die Celesti erwies, an welcher sie nicht den geringsten Anstoß nahm, a den Index gesetzt worden; man weiß nicht warum. Sie ist v allegorischem Charakter und hat auch mythologische Figuren, Ven und Mercur, in sich aufgenommen.

Cervantes nennt Juan del Encina einen Dichter von groß Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe, und Schack ve gleicht seine Spiele „jenen Bildern, welche im Campo santo u in den Ufficien, in den florentinischen und cölnischen Kirchen en zücken". Er sagt, daß sie „an Naivetät und süßer Anmuth d Werken des Giotto, Fiesole und Meister Wilhelm nicht nachstehen Der dramatische Gehalt ist gleichwohl noch in allen gering. D kunstreiche Behandlung der Versification und des Reimes, der a muthige Witz, der zierliche Gedankenausdruck, das musikalische Be werk, verliehen ihnen wohl den hauptsächlichsten Reiz. Juan d Encina blieb für die dramatische Ekloge das Vorbild fast all späteren Dichter und nicht wenige von ihnen, selbst noch der gro Lope de Vega, nahmen von dieser dramatischen Form ihren Au gang. Als unmittelbare Nachahmer mögen hier nur genannt werd Lucas Fernandez und Diego de San Pedro. Von de ersten ist neuerdings ein Band mit 6 Eklogen (3 geistlichen u 3 weltlichen, Salamanca 1514) aufgefunden worden*). Von letzter ist eine Liebesekloge „Cuestion de amor" erhalten geblieben**).

Eine ganz eigenthümliche Gruppe dramatischer Dichtungen biet sich in dem unter dem Titel Propaladia (Erstlingsdichtun herausgegebenen Werke Torres Naharro's dar.

---

*) Von José Gallardo, der im 4. Heft seines Criticon eine Beschreibu derselben gibt.

**) Toledo 1527. Auch bei Moratin (a. a. O.) abgedruckt und von F. Wo (Wiener Jahrb. u. Lit. Bd. 122, S. 96) ausführlich besprochen.

Bartolomé de Torres Naharro, geboren zu la Torre in der Nähe von Badojoz, hatte ſich früh dem geiſtlichen Stande gewidmet. Ein Schiffbruch, den er auf einer Reiſe erlitt, brachte ihn in die Gefangenſchaft von Corſaren. Nach ſeiner Auslöſung wendete er ſich (um 1513) nach Rom, wo er von Leo X. begünſtigt worden ein ſoll. Doch muß er ſich bald nach Neapel überſiedelt haben, wo er in die Dienſte des Fabricio Colonna trat, da ſeine Propoladia ier bereits 1517 erſchien*). Sie enthält außer einer Reihe kleiner Gedichte und Romanzen ſechs Dramen (la Imenea, Jacinta, Serafina, Trofea, Soldadesca und Tinelaria). Erſt die ſpätere Ausgabe ringt auch noch die Calamita und Aquilana. Ein Vorwort gibt über ſeine Dichtungsweiſe näheren Aufſchluß. Er theilte die Dramen n comedias a noticia und in comedias a fantasia ein und verſtand unter erſteren diejenigen, welche wirkliche Geſchehniſſe darſtellten, wogegen die letzteren nur erdichtete Begebenheiten behandelten. Seine Stücke theilte er in 5 Acte, die er Jornadas nannte, welchen namen er zuerſt aufgebracht haben will**) und ſchickte jedem ein Introito und ein Argumento voraus. Jenes enthielt eine Art von Begrüßung, die mit der Aufforderung verbunden war, dem Stücke geneigtes Gehör zu ſchenken, dieſes eine kurze Inhaltsangabe.

Ob Naharro wirklich, wie man geſagt, in Ungnade bei Leo X. fiel, von dem er noch das Privilegium zur Veröffentlichung ſeines Buches erhielt, iſt zu bezweifeln. Auch die Inquiſition muß, wie die Ausgaben beweiſen, daſſelbe anfänglich verſchont haben. Es ſcheint, daß dieſe ſich lange nur auf die Verfolgung der Mauren und Juden und der unmittelbaren Angriffe auf die Lehrſätze der Kirche beſchränkte, ſich aber mit dem Nationalgeiſte der Spanier zu ſehr im Einklange wußte, um es für nöthig zu halten, die freien Äußerungen deſſelben zu beſchränken, ſelbſt wenn ſie, wie in einem der Dramen des Naharro, gegen die Geiſtlichen gerichtet waren. Erſt als die reformatoriſchen Ideen auch in Spanien Boden zu gewinnen ſuchten, trat hierin eine gewiſſe Strenge ein. 1521 wurde

*) Die folgenden Ausgaben ſind die von Sevilla 1520, 33 u. 45. Toledo 1535 und Madrid 1573.

**) Der Unterſchied zwiſchen Act und Jornada kann nur darin beſtehen, daß man durch die letztere Bezeichnung andeuten wollte, daß jeder Act die Dauer eines Tages nicht überſchreite.

befohlen, daß Jedermann, der Bücher reformatorischen Inhalts besitz dies anzuzeigen habe. 1535 wurde dieses Gebot wiederholt und 153 erlangte Carl V. durch eine päpstliche Bulle die Ermächtigung, vo der Universität Löwen ein Verzeichniß aller gefahrdrohenden Büche entwerfen zu lassen. Erst im Jahre 1546 erschien ein derartige Verzeichniß in spanischer Sprache. Es enthielt unter Anderen auc die 1545 neu aufgelegte Propoladia Naharro's. Dies Buch schein damals in dem Maße verschwunden zu sein, daß Cervantes i seinem Rückblick auf die Entwicklung der spanischen Bühne Naharr gar nicht erwähnte und Augustin de Rojas (in seiner unterhalt samen Reise) seiner als eines Nachfolgers Lope de Rueda's gedenkt wahrscheinlich irre gemacht durch den Umstand, daß 1573 wiede eine neue, aber von der Inquisition gereinigte Ausgabe jene Werkes erscheinen durfte. Auch ist es fraglich, ob Naharro's Drame in Spanien zur Aufführung kamen. In Neapel geschah es gewiß doch wahrscheinlich auch dort.

Die frühesten Stücke des Dichters sind Sittenschilderungen i dramatischer Form, so die Comedia soldadesca, welche da Soldatenleben der damaligen Zeit zum Gegenstand nahm, wie di Tinelaria das lockere Leben der hohen Geistlichkeit. Di Comedia Trofea ist ein Festspiel zu Ehren des Königs Manue von Portugal. Dem überschwänglichen Pathos der ernsteren Scenen in denen mythologisch-allegorische Figuren auftreten, stehen der realistische, komische Scenen gegenüber, welche dieselben, wenn auc nur leise, parodiren. In den späteren Comedias ist der Composition größere Aufmerksamkeit zugewendet. Sie sind schon entschieden au die Entwicklung einer Handlung gerichtet. Den Comedias La Serafina und La Imenea liegen bereits ausgebildeter Liebesintriguen zu Grunde. Auch entspricht erstere, wenn schon nu zufällig, den drei sogen. Aristotelischen Einheiten, während di letztere die Keime der späteren Comedias de capa y espada ent hält. Die Aquilana (welcher das Babo'sche Lustspiel „Der Puls nachgebildet ist) war, so viel man weiß, das erste spanische Lustspiel in welcher die Person eines Königs handelnd eingeführt erschien Sie und die Findlingskomödie La Calamita zeigen wohl ar meisten Plautinischen und italienischen Einfluß; doch sind die Sitte fast durchgehend spanisch, und der national-spanische Charakte

s Dichters zeigt sich noch besonders in der gegensätzlichen Verndung von volksthümlicher Natürlichkeit und höfischer Geziertheit s sprachlichen Ausdrucks. Um den Charakter dieser Comedias ovellesche etwas mehr zu veranschaulichen, sei hier wenigstens der nhalt einer von ihnen gegeben. Ich wähle dazu La Serafina, n welcher Floristan, ein junger Cavalier, entschlossen, sich aus kindlichem Gehorsam mit Orfea zu vermählen, durch eine frühere Geliebte, Serafina, welche ein Eheversprechen von ihm zu besitzen vorgibt, in die Alternative gesetzt wird, entweder eine Doppelheirath einzugehen oder Orfea zu tödten. Er entschließt sich zu letzterem. Ein Eremit weiß aber das Verbrechen im Moment der Ausführung zu hindern. Er sucht es auch weiterhin abzuwenden, was ihm aber vielleicht nicht gelungen sein würde, wenn nicht der von einer langen Reise zurückkehrende Bruder Floristan's vermittelnd dazwischen träte, indem er sich in Orfea verliebt und mit dieser vermählt.

Einer Eigenheit Naharro's ist hier noch zu gedenken, der Einmischung fremder Sprachen und Dialekte, der wir sowohl in dieser wie in der Comedia Tinelaria zu begegnen haben. Von den 22 Dienern eines römischen Cardinals, welche in letzterer vorkommen, spricht der eine französisch, der zweite portugiesisch, der dritte italienisch, der vierte valencianisch, der fünfte lateinisch, die übrigen aber in spanischer Sprache; wahrscheinlich (wie Wellmann*) sagt) um anzudeuten, daß diese zahlreiche Dienerschaft aus zusammengelaufenem Gesindel bestehe. In der Serafina geschieht es dagegen vielleicht nur aus scherzhafter Laune und um des schauspielerischen Effectes willen. Ueberhaupt war es in diesem Umfange nur möglich, weil das Verständniß dieser verschiedenen und einander verwandten Idiome damals ein so verbreitetes war, und die Beziehungen, welche zwischen Spanien und Italien und Spanien und Portugal bestanden, so innige waren.

Auf letzterem Umstand beruht es vorzüglich, daß ein anderer gleichzeitiger Dichter, Gil Vicente, sogar Stücke halb in spanischer, halb in portugiesischer Sprache schreiben und daß man seine ganz in spanischer oder portugiesischer Sprache geschriebenen

*) Die vier ältesten spanischen Dramatiker. In Prutz' literar-hist. Taschenb. 1848, S. 217 u. f.

Stücke in beiden Ländern zur Darstellung bringen konnte. D liebte er es auch, in charakteristischer Weise den Jargon Juden, Neger, Maulthiertreiber einzumischen. Rapp*), welcher e Anzahl der dramatischen Dichtungen Gil Vicente's in's Deutsc übertragen hat, legt die eigenthümlichen Verhältnisse dar, in d das castilische Idiom, welches sich damals schon fast über die gan Halbinsel ausgebreitet hatte, zur portugiesischen Sprache star Denn einerseits hatte der portugiesische Hof ein Interesse, die Ausbreitung an seinen Grenzen ein Ziel zu setzen, andererse wurde dieselbe aber durch den lebhaften Grenzverkehr, durch d frühere gemeinsame Sprache mit Galicien, am meisten aber dur die verwandtschaftlichen Bande der Höfe von Spanien und Portug wieder begünstigt. Das letztere erklärt zugleich, warum bei G Vicente einmal das Castilische, ein anderes Mal das Portugiesisc als Sprache des Hofs, des Adels und der Geistlichkeit erscheint, welchem letzteren Falle die Stücke eben ganz portugiesisch geschrieb sind. Doch hat er auch Stücke ganz in spanischer Sprache g schrieben. Dies, sowie der Einfluß, den seine Erscheinung übe haupt auf das spanische Theater ausgeübt hat, verlangen auch hi ein etwas näheres Eingehen auf ihn.

Gil Vicente, der Sohn eines Edelmanns, ward in dem letzt Viertel des 15. Jahrhunderts (wahrscheinlich 1470) gebore Guimarães, Barcellos und Lissabon werden als Geburtsorte d zeichnet**). Auch über das Todesjahr liegen verschiedene Angab vor***). Er lebte unter Emanuel und Johann III. am port giesischen Hofe und trug sowohl als Dichter, wie als Schauspiel zu den Unterhaltungen desselben bei. Im Jahre 1502 trat er zu ersten Mal als dramatischer Dichter mit einem Gelegenheitsgedic in Form eines kleinen Monodramas auf. Ein Hirt kommt, d

*) Spanisches Theater (Bibliothek ausländischer Classiker, Hildburghausen u Leipzig, 1863. 5 Bde.). I. S. 25.

**) Clarus und Wellmann geben, wie es scheint, unabhängig von einand 1480 als das Geburtsjahr, Barcellos als den Geburtsort des Dichters an.

***) Während Schack und Wolf den Tod des Dichters kurz nach 1536 fi wahrscheinlich halten, geben Ticknor und Wellmann mit voller Bestimmtheit 15 als das Jahr und Ellora als den Ort seines Todes an. Die erste Zahl ist d wahrscheinlichere.

che Paar zur Geburt eines Sohnes (Johann III.) zu be-
inschen und drückt dabei sein Staunen über die höfische
aus. Es war in spanischer Sprache verfaßt, die damals
offsprache gewesen zu sein scheint, was sich daraus erklärt,
Königin eine castilische Prinzessin war. Auch die nächsten
(ebenfalls Hirtenspiele) waren noch ganz in spanischer
e. Von seinen 42 Stücken sind überhaupt 10 in dieser,
portugiesischer Sprache und 15 theilweise in der einen und
Sprache geschrieben. Sie zerfallen in kirchliche Spiele
ym als obras de devoçao oder als Autos bezeichnet)
nedias und Tragicomedias und in volksthümliche
(Farças). Die kirchlichen Spiele lehnen sich zum Theil
n die Spiele des Juan del Encina an, d. h. sie sprechen
innige Frömmigkeit zum Herzen und sind im einfachen Volks-
alten; zu ihnen gehören die fünf ersten, ganz in spanischer
e geschriebenen Autos, mit Ausnahme des Auto da Fé,
hem die allegorische Figur der Fé portugiesisch spricht. Die
sind von einem wunderlich-allegorischen Charakter und zum
wie das Auto de Feyra, mit volksthümlichen komischen
ten vermischt. In ihnen liegen schon Keime der späteren
sacramentales. Der satirische Geist, welcher fast alle
Dramen Gil Vicente's charakterisirt und fast gegen Alles
was die ritterliche Dichtung in oft ganz einseitiger, con-
ller Weise verherrlicht hatte, macht auch in ihnen sich geltend.
irische Behandlung, welche selbst noch die Geistlichkeit von
Dichter erfährt, hat wohl zur Unterdrückung und der davon
enden Seltenheit seiner Werke in den früheren Ausgaben viel
gen. Unter den Tragicomedias findet sich eine Zahl alle-
Gelegenheitsstücke und Festspiele, welche hauptsächlich auf
e Ausstattung berechnet erscheinen. Aber auch hier konnte
hter seinen satirischen Hang nicht ganz unterdrücken, was
B. in dem Templo d'Apollo, einer Allegorie auf die
einer portugiesischen Prinzessin, der Braut Karl V., Ge-
t zu einer köstlichen Satire auf den portugiesischen National-
gab, indem er einen Bauer; die komische Figur des Spiels,
en und fest darauf beharren läßt, daß Gott nur ein Portugiese
me. Dieser satirische Geist gewinnt natürlich in den Farças

welche den Uebergang von den alten juegos de escarnio zu den späteren Pasos und Entremeses zu bilden scheinen, den freiesten Spielraum und ist hier besonders gegen das heruntergekommene Ritterthum gerichtet, wie in Wer hat Kleie? (Quem tem farelos?) oder in den Maulthiertreibern (Farça dos almocreves). Die Farça de Inez Pereira geht aber schon auf die Entwicklung einer wirklichen Handlung aus. Hierher gehört auch das im Auto de Mofina Mendez zwischen Mariä Verkündigung und Christi Geburt eingeschobene Entremes*), nach deren Hauptperson dieses Auto benannt ist. Lafontaine's Milchmädchen bildet dazu das Seitenstück. Auch Lope de Rueda hat ihm den Grundgedanken seines Paso von den Oliven entlehnt, wie Gil Vicente selbst erst den seinen dem Conde Lucanor des Don Juan Manuel. Das Unglückskind Mofina ist wegen ihrer Ungeschicklichkeit von ihrem Herrn des Dienstes entlassen worden und hat von diesem als Lohn einen Krug Oel erhalten. Sie setzt ihn beglückt auf den Kopf und überlegt, was sie auf dem Markte von Trancoso daraus lösen und wie viel sie durch den Erlös sich allmählich verdienen würde. Sie sieht sich schon auf der Hochzeit in einem Scharlachrock tanzen und lebt sich so in diese Vorstellung hinein, daß sie schon wirklich zu tanzen beginnt und ihr der Oelkrug dabei von dem Kopf fällt. Die Comedias des Gil Vicente, z. B. die del Viuvo und die de Rubena nähern sich den Comedias novellesche des Naharro. Es ist aber nicht wahrscheinlich, daß Gil Vicente von diesem hierbei beeinflußt wurde, da erstere bereits 1514 aufgeführt worden ist. Die Tragicomedias Dom Duardos und Amadis de Gaula leiten gewissermaßen die späteren comedias de ruido ein. Es sind Ritterstücke von volksthümlichem Charakter. Und in dem Triumpho do inverno (Triumph des Winters) und dem Cortes de Jupiter liegen die Vorbilder der späteren Fiestas, sowie auch schon Keime der sich aus diesen entwickelnden Singspiele und Opern. Im Parvo (Tölpel) der Farças hat man wohl auch einen Vorläufer des Gracioso zu sehen geglaubt. Gil Vicente, obschon ein Portugiese, hat für die Entwicklung des nationalen spanischen Dramas

*) Eine Bezeichnung, die, so viel man bis jetzt weiß, hier zum ersten Mal vorkommt.

ſehr viel gethan. Am meiſten aber doch dadurch, daß er durchgehend des Romanzenverſes bediente und den Ton der ɔkeit feſthielt.

t Doña Branca Bezerra verheirathet, hinterließ Gil Vicente ɛr Ehe zwei Kinder; einen Sohn, Luiz Vincente, den erſten eber der geſammelten Werke des Vaters*), und eine Tochter welche Hofdame der Infantin Doña Maria, Tochter des Emanuel, war und ebenfalls einen Band Komödien heraus- haben ſoll. Sie genoß eines großen Rufs als Tonkünſtlerin Schauſpielerin, wenngleich damals die Frauenrollen ge- von Männern geſpielt wurden.

wohl in neuerer Zeit durch die Entdeckungen des Don mé José Gallardo und des Manuel Cañeta die Production niſchen dramatiſchen Dichtung während des Zeitraums von 1550 ſehr aufgehellt worden iſt und hierdurch gegen 40 Namen nbekannter Dichter an's Licht gezogen worden ſind, ſo ent- ie Bedeutung derſelben doch weder dem Aufſchwunge, welchen tionale und politiſche Leben Spaniens damals gewonnen noch den Erwartungen, welche ſich an die Erſcheinung und ſpiel von Dichtern, wie Rojas, Encina, Naharro und Gil knüpfen laſſen, unter denen ſie meiſt ſo weit blieben, daß ſagen konnte, keiner von ihnen böte auch nur eine Scene, mit der ſchwächſten von dieſen vergleichen ließe. Doch mögen en Chriſtoval de Caſtillejo, Vasco Diaz Tanco, von deſſen amen Abſalon, Amon und Jonatas nichts als die Namen geblieben ſind, ſowie Jaume Huete und Agoſtin Ortiz, als ſchwächliche Nachahmer Naharro's genannt werden. Die ɜ, welche alle dieſe Dichter unmittelbar ausübten, muß aber

---

Dieſe Ausgabe erſchien 1562 in Liſſabon. Sie iſt in Folio mit gothiſchen edruckt, die Argumente mit Antiquaſchrift und mit Holzſchnitten verziert. ı beſitzt ein Exemplar von derſelben. 1585 erſchien eine zweite Ausgabe. gs wurden die Werke des Dichters durch Barreto Feio und Monteiro g 1834, 3 Bde.) neu aufgelegt. — Rapp hat (a. a. O. Bd. I. S. 22 u. f.) ahl der Stücke Vicente's überſetzt. — Näheres findet ſich außer bei ihm, (a. a. O. II. S. 345), Ticknor (a. a. O. Bd. I. S. 230), Schack (a. a. O. S. 160), der ein vollſtändiges Verzeichniß ſeiner Werke gibt, beſonders bei (Art. Gil Vicente in der Erſch- und Gruber'ſchen „Allgem. Encyklopädie").

ſo überaus dürftig geweſen ſein, daß ſowohl Cervantes wie Lop de Vega, Juan la Cueva wie Agoſtin de Rojas erſt in Lope d Rueda den Begründer der ſpaniſchen Bühne ſehen und Cervante den Zuſtand derſelben aus den Erinnerungen ſeiner Kindheit in eine Weiſe ſchildert, als ob das ſpaniſche Drama damals noch ganz i den Windeln gelegen habe*). „Zur Zeit dieſes berühmten Spanier (es iſt von Lope de Rueda die Rede) — leſen wir hier — lie ſich der ganze Apparat eines Schauſpieldirectors in einen Sa packen und beſtand aus vier Schäferkleidern von weißem Pelz, mi vergoldetem Leder beſetzt, aus vier Bärten und Perrücken und vie Schäferſtäben oder ſo ungefähr. — Die Komödien waren Geſpräch faſt wie Eklogen, zwiſchen zwei bis drei Schäfern und einer Schäferin Man putzte ſie auf und dehnte ſie aus durch zwei oder drei Zwiſchen ſpiele, in denen bald eine Negerin, bald ein Ruffian, bald ein Nar oder auch Biscayer vorkam; alle dieſe vier Rollen und noch viel andere ſpielte der genannte Lope in der höchſten Vortrefflichkei und Naturwahrheit, die ſich denken läßt. In jener Zeit gab e noch keine Maſchinerien, keine Zweikämpfe zwiſchen Mauren un Chriſten, weder zu Fuß, noch zu Pferde; man kannte noch kein Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkt der Erde hervorkam oder hervorzukommen ſchien, und noch vie weniger ſenkten ſich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himme herab. Das Theater beſtand aus vier Bänken, in's Gevierte geſtell und aus vier bis ſechs Brettern, die darüber hinweg gelegt wurden ſo daß die Bühne ſich vier Spannen hoch über die Erde erhob Die Decoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwe Stricken von einer Seite bis zur anderen gezogen war, und da ſogenannte Ankleidezimmer bildete und hinter welchem die Muſikante ſtanden und ohne Guitarre irgend eine alte Romanze ſangen" **)

So ungenügend dieſe Beſchreibung in Bezug auf die bi dahin entſtandenen Dichtungen iſt, ſo wenig wird ſie auch dem da maligen Zuſtand der Bühne völlig gerecht worden ſein. Bühnenein richtungen, wie die hier geſchilderten, liefen noch Jahrhunderte lan neben der ausgebildeteren Bühne her. Und lange nachdem da

*) In der Vorrede zu den Ocho Comedias y Entremeses (Madrid 1615
**) Nach Schack's Ueberſetzung (a. a. O. Bd. I. S. 228).

spanische Drama schon eine hohe Entwicklung gewonnen, hielt man für viele Stücke an der decorationslosen Bühne fest. Andererseits ist aber leicht einzusehen, daß die Comedias Lope de Rueda's, daß selbst seine Pasos ein mannichfaltigeres Kostüm als das hier geschilderte fordern, daß die allegorischen Stücke Gil Vicente's vornehmlich auf decorative Pracht berechnet waren und die Darstellungen derselben sich auch wirklich durch Glanz und Naturwahrheit ausgezeichnet haben sollen. Auch beweist das Aufwandgesetz, welches Carl V. im Jahre 1534 erließ und welches ausdrücklich mit gegen den Kleiderluxus der Bühnen gerichtet war, daß die Ausstattungen der damaligen Spiele keineswegs alle so primitiv und dürftig gewesen sein können, was auch durch die Beschreibungen der bei den Einzügen der Fürsten abgehaltenen Spiele Bestätigung findet. Zudem hatte Granada schon früh ein eigenes Theater. Anfang des 16. Jahrhunderts wurde daselbst ein neues, das erste mit einem Dache versehene Schauspielhaus, gebaut. Auch in Valencia muß schon früh ein festes Theater bestanden haben, da es 1566 dort eine Straße carrer de las comedias gab, und von Sevilla wird berichtet, daß im Jahre 1615 das Theater der Stadt bereits zum 6. Male durch Feuer zerstört worden sei. Auch habe dieselbe noch andere Theater in der Parochie de San Pedro und dem Corral de Doña Elvira gehabt.

Daß die Entwicklung des Dramas, sowie auch die Bühne bis zu Cervantes' Zeiten aber nur eine kümmerliche war, ist gleichwohl gewiß. Es wirkten dabei verschiedene Umstände zusammen. Wenn die Inquisition auch lange die Entwicklung der spanischen Bühne direct nur wenig zu hindern suchte, so hatte sie doch die freie Entwicklung des nationalen Geistes überhaupt unterbunden, und in einseitige enge Richtungen gebannt. Daher hier weniger die Arbeiten, welche von der Inquisition mit Beschlag belegt wurden, als die, deren Erscheinen sie hinderte, in Betracht fallen. Es ist immer bemerkenswerth, daß z. B. ein Dichter wie Rojas, welcher in 14 Tagen ein Werk von so entschieden dramatischer Bedeutung wie die Celestina zu schreiben vermochte, von dem ungeheuren Erfolg, welchen es hatte, nicht zu weiterer Bethätigung seines Talentes bestimmt worden ist. — Nicht minder ungünstig wirkte zunächst auf die Entwicklung des Dramas und der Bühne die Theilnahmlosigkeit

des spanischen Adels ein, wozu die längere Abwesenheit des Hof mit beitrug. Das Drama blieb lange das Stiefkind der spanisch Poesie und war nicht hoffähig außer im Gewande schmeichlerisch Allegorie. Carl V. insbesondere begünstigte nur die kriegerisch Festspiele. Ganz auf das Volk verwiesen, sanken daher die Anfän des nationalen Dramas bald wieder so tief im Tone, daß um 155 die Cortes ein Verbot des Druckes unanständiger und sittenlos Possen erlassen mußten. Natürlich wurden durch dieses All nicht wenige Talente zurückgeschreckt, die sich nun entweder d epischen und lyrischen Poesie oder doch nur den Nachahmungen d alten classischen oder des neuen italienischen Dramas zuwendete welches letztere durch die politischen Beziehungen zu Italien ur durch die Vorliebe Carl V. für italienische Poesie, sowie überhau durch die gelehrte Richtung, welche die spanische höfische Dichtur schon seit lange verfolgte, mehr begünstigt erschien. Diese Richtun welche später ihren Mittelpunkt in Sevilla fand, trat besonders se den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts entschiedener hervo So entstanden z. B. die Bearbeitungen antiker Dramen des Fernan Perez de Oliva aus Cordova, eines Professors der Phil sophie und Theologie in Salamanca, von denen der gerächte Ag memnon, nach der Elektra des Sophokles, und die Hekuba, na Euripides, hervorgehoben werden mögen. Vor ihm hatten schr Juan Boscan und Francisco de Villalobes derartige Versuche g gemacht.

Gleich wie das gelehrte, italienisirende Drama, fand auch d geistliche Drama in der Gunst und dem Geist der Zeit eine Stütz Die Pflege desselben scheint jetzt eine ganz außerordentliche gewes zu sein. In einer einzigen, der Nationalbibliothek zu Madrid a gehörenden Handschrift wurden neuerdings 95 vor Lope de Ve geschriebene geistliche Spiele entdeckt*). Die erste Erwähnu von Autos sacramentales findet sich in den Anales ecles. y secu

*) Von Don Eugenio de Tapia, dem Vorsteher der Bibliothek. Sie zerfall in Autos und Farsas; die ersteren behandeln Stoffe der heiligen Schrift, d letzteren sind Allegorien mit religiöser Tendenz. Auch die Vermischung des Komisch und Ernsten ist in letzteren hier schon zu finden. S. bei Wolf, Studien, S. 59 welcher auch hier in der wiederkehrenden Figur des Bobo einen Vorläufer d späteren Gracioso sieht.

von Sevilla aus dem Jahre 1532, wo sie jedoch schon länger vorgekommen zu sein scheinen.

Bei dieser mannichfachen Bedrohung der Entwicklung des nationalen Dramas und bei dem Verfall, in welchen dasselbe hierdurch bald wieder gerathen war, mußte eine so volksthümliche und in ihrer Art gewiß glänzende Erscheinung wie die Lope de Rueda's, trotz der Beschränktheit und Niedrigkeit seines geistigen Gesichtspunktes nicht nur eine große Popularität erwerben, sondern auch von allen wahren Freunden der Bühne freudig begrüßt werden.

III.

Von Lope de Rueda bis Lope de Vega.

Lope de Rueda. — Werke desselben. — Realistische Richtung des nationalen Dramas. — Rueda's Nachfolger; Juan de Timoneda. — Comedias divinas und Autos sacramentales. — Das nationale Drama in den Händen der Schauspieldirectoren. — Die akademische Schule von Sevilla; Juan de Malara; Geronimo Bermudez. — Juan de la Cueva. — Dessen Ejemplar poetico. — Sein Einfluß auf das spätere Drama. — Rey de Artieda und Christoval de Virues. — Leonardo de Argensola. — Cervantes, sein Leben und seine Werke. — Seine Numancia. — Seine Bedeutung als dramatischer Dichter. — Seine späteren Schauspiele und Entremeses. — Agostin de Rojas' unterhaltsame Reise. — Verschiedene Arten von Schauspielertruppen. — Entstehung der Madrider Theater. — Anfechtungen, die sie erfuhren. — Einrichtung der Corrales. — Die Schauspieldirectoren der Zeit. — Die Philosophia antiqua poetica des Lopez Pinciano. — Die verschiedenen Benennungen der Dramen.

Lope de Rueda, der entschiedenste Vertreter des volksthümlichen Realismus des nationalen spanischen Theaters, wurde in Sevilla, d. i. also derjenigen Stadt, geboren, welche für lange Zeit der vornehmste Sitz des dramatischen Akademismus war. Seines Standes ein Goldschläger, scheint er nur durch eine unwiderstehliche, in einem außergewöhnlichen Talente wurzelnde Neigung in die schauspielerische Laufbahn gerissen worden zu sein. Mit Sicherheit weiß man aber nur, daß er seit 1544 an der Spitze einer kleinen Truppe mit großem Beifall die spanischen Städte bereiste. Sein Ruf als Schauspieler, wie als Dichter, war ein so

großer, daß man ihm nach seinem, 1565*) zu Cordova erfolgten Tode eine ehrenvolle Ruhestätte zwischen den beiden Chören der dortigen Kathedrale bereitete. Diese Werthschätzung läßt sich nur daraus erklären, daß das nationale spanische Drama eine durchaus volksthümliche, realistische Richtung eingeschlagen hatte, was auch für dessen weitere Entwicklung aber von großer Bedeutung war, weil es zu einer sorgfältigeren Beobachtung der Natur und zur Naturwahrheit leitete, so daß die lange Entfremdung des Hofs und der höfischen Kreise auch eine günstige Seite hatte. Gewiß aber wurde bei Lope de Rueda ein Theil des Ruhmes, den er als Schauspieler unstreitig verdiente, auf den Dichter mit übertragen, da seine Dramen an poetischem Werth denen des Encina, Naharro und Gil Vicente sicherlich nachstehen. Was ihm bei der realistischen Richtung, die er verfolgte, noch besonders zu Statten kam, war, daß er, wie schon die Dichter der Celestina, seine Dramen in Prosa schrieb, worin er ein Meister war, zumal diese seinem Witz und seiner auf Naturwahrheit gerichteten Ausdrucksweise einen freieren Spielraum gestattete.

Rueda's Werke, welche nach seinem Tode von seinem Freunde, dem Buchhändler Juan de Timoneda gesammelt, verbessert und 1567 zum ersten Male herausgegeben wurden**), bestehen aus vier Comedias, zwei Coloquios pastorales (Hirtengespräche) und in zehn Pasos, welche sämmtlich in Prosa geschrieben sind, sowie in noch zwei Gesprächen in Versen, deren anmuthige Leichtigkeit nicht minder gerühmt wird. Am meisten wird er aber in seinen Pasos (Stellen) geschätzt, kleinen, dem Leben des Tages entnommenen, zwischen nur wenigen Personen stattfindenden Spielen, welche zum Theil von ganz selbständigem Charakter sind und als Zwischenspiele gedient haben mögen, zum Theil vielleicht auch nur Episoden ver-

*) Ticknor gibt 1567 als das Todesjahr an (a. a. O. I. S. 447).

**) Valencia 1567, in 3 Bänden unter verschiedenen Titeln. Ein Abdruck erschien 1588 in Logroño. Neuerdings eine Auswahl in Ochoa's Tesoro, sowie die 4 Comedias in Böhl de Faber's Teatro Esp. ꝛc., 7 seiner Pasos mit der Eufemia in Moratin's Origines zum Abdruck gekommen. — Rapp hat (a. a. O. Bd. I.) die Eufemia und die Comedia de los Engaños und 6 Pasos übersetzt. — Ausführlichere Würdigungen finden sich außerdem bei Schack, I. p. 214; Ticknor I. p. 447 und Klein, IX. p. 131.

gegangener Stücke bildeten. Hier erscheint er nicht nur als
er des Tons, sondern weiß auch die Form ganz zu beherrschen,
von seinen größeren Stücken nicht gesagt werden kann. In
drängen sich nur zu oft die Episoden, die zum Theil ganz
öst werden könnten, aus dem Zusammenhange heraus und
m den Fortschritt der Handlung, ja selbst die Motivirung der-
, so daß nach Klein, einer Ausgabe von Rueda's Comedias
gt nicht in welcher?) ein besonderes Verzeichniß „der lustigen
" angehängt ist, welche den vorstehenden Comedias entnommen
und in andere Stücke versetzt werden können (worauf die Be-
ung: pasos — Stelle — auch hinzudeuten scheint). Von
ist das, an Gil Vicente's Mosina erinnernde Paso von den
en eines der ergötzlichsten. Torubio kommt durchnäßt mit
Wagen voll Brennholz nach Hause. Agueda, sein Weib,
hn darüber zur Rede, nicht, wie sie gewünscht, gewisse Oliven-
ge gepflanzt zu haben. Er versichert, daß es gleichwohl ge-
n sei. Nun sieht sie Agueda schon wachsen und Menciguela,
öchterlein, die saftigen Früchte zu Markte bringen. „Daß
weißt," fährt sie in das Mädchen hinein, „und mir die
te nicht unter zwei Realen castilisch das Simri verhandelst."
findet Torubio aber zu theuer. Agueda macht ihre Ein-
ngen. Es entspinnt sich ein Streit. Beide fahren auf das
rchen los, die erschrocken jedem von ihnen zu Willen sein
nd nur durch die Zwischenkunft eines Nachbars vor dem darüber
nnenden Zorne der Eltern geschützt wird. Dieser hört nun
chsache des Streits. Er will die Oliven kaufen und sehen.
rfährt er denn nach und nach, daß diese noch gar nicht
aus, ja daß sie noch ebensowenig wie die Bäume ge-
n sind, die sie einst tragen sollen. „Was man auf dieser
nicht Alles erlebt," ruft Aloja, der Nachbar, „die Oliven
erst gepflanzt und schon prügeln sie sich um die Früchte
en."

Die Stoffe zu Lope de Rueda's Eufemia und zur Comedia
os engaños sind aus denselben Quellen geschöpft wie die von
espeare's „Cymbeline" und „Was ihr wollt"; die ersten beiden
der Geschichte von Barnabo und Ambrogio des Boccaccio, die
n beiden aus der 36. Novelle des Bandello, die auch Calderon

ſpäter benutzte (in La española en Florencia). Die Stücke des Spaniers halten natürlich in keiner Weiſe den Vergleich mit den Meiſterwerken des Briten aus; beſonders erſcheint die Eufemia dagegen als ein noch ganz unbeholfener, faſt kindiſcher Verſuch.

Leonardo, der Bruder der unter ſeinem Schutz lebenden Eufemia, verläßt dieſe, um in der Welt ſein Glück zu verſuchen. Er tritt als Secretär in den Dienſt eines mächtigen Cavaliers, Namens Valiano, dem er gelegentlich die Tugenden ſeiner Schweſter rühmt. Valiano, von ſeiner Schildernng ergriffen, faßt den Entſchluß, Eufemia zu ſeiner Gattin zu machen. Da berühmt ſich ohne ſichtbares Motiv ein anderer Diener Valiano's, die Gunſt Eufemia's in vollem Umfange genoſſen zu haben und zeigt ſeinem Herrn als Beweis ein Büſchelchen Haare, welches er ſich wunderlicher Weiſe von einem Muttermale ihrer linken Schulter abgeſchnitten haben will, ein Wahrzeichen, welches nicht minder ſeltſam ihr Bruder nicht abzuläugnen vermag. Valiano, ebenſo feſt überzeugt, daß der Verläumder die Wahrheit ſpricht, wie daß ihn Valiano abſichtlich betrogen, verurtheilt dieſen zum Tode, der einen Brief voll Verachtung und Vorwürfe an Eufemia ſchreibt. Dieſe iſt aber unſchuldig und das Opfer der Indiscretion einer Dienerin. Entſetzt über das ihrem Bruder drohende Schickſal und über den an ihr verübten Verrath, eilt ſie an den Hof Valiano's und entlarvt den Betrüger, indem ſie denſelben beſchuldigt, ihr bei einem nächtlichen Beſuche einen koſtbaren Schmuck entwendet zu haben. Der Verläumder ſchwört, daß er ſie niemals geſehen, viel weniger nächtlich beſucht habe. Andere Zeugen des Verraths treten hinzu. Leonardo wird frei, der Verläumder dem Tod überliefert und Eufemia die Gattin Valiano's.

Vorgeſchrittener in der dramatiſchen Compoſition iſt die Comedia de los engaños (die Komödie der Verwechslungen). Verginio glaubt ſeinen Sohn Fabricio im Kriege verloren zu haben. Die Zwillingsſchweſter des Letzteren, Lelia, iſt inzwiſchen heimlich in ein Liebesverhältniß zu einem gewiſſen Lauro getreten, der ſie jedoch wieder verlaſſen und ſich in die Tochter eines reichen Mannes, Gerardo, verliebt hat, mit welchem ihr Vater ſie nun aber grade verheirathen will. Lelia tritt in der Verkleidung eines Pagen in Lauro's Dienſt,

mit seiner neuen Geliebten, Clavela, zu entzweien. Da
lötzlich der todtgeglaubte und seiner Schwester zum Ver-
hnliche Fabricio und es sind die hieraus entstehenden
welche zum gütlichen Austrag aller Differenzen führen,
war nicht an komischen Collisionen, ebensowenig aber an
inlichkeiten fehlt.

de Rueda mußte bei seinen Erfolgen natürlich viele Nach-
n. Doch ist uns von ihnen nur wenig erhalten geblieben.
gehören drei Comedias des Schauspieldirectors Alonso
ga, der 1566 in Valencia starb. Sie sind gleich den
ope de Rueda's, in Prosa geschrieben und behandeln zum
ben Stoffe, aber in ungleich geschmackloserer Weise. Auch
n Timoneda herausgegeben worden. Das beste von ihnen
quesa de la Rosa nach einer Novelle Bandello's. Die
orm nahmen dagegen Juan de Rodrigo Alonso,
nda, Francisco de Avendano und Antonio
ros wieder auf. Von ihnen scheint der letztere der
gewesen zu sein. Wie Alonso de Vega gehörte auch
Zeit der Truppe Rueda's an. Er war der Lieblings-
des Don Carlos. Talentvoller als alle aber war
Timoneda, jener Buchhändler zu Valencia selbst,
n Vorbild hauptsächlich in den Pasos mit gutem Erfolge
Seine Comedia Cornelia ist Ariost's Nigromante,
emnos dem Plautus nachgebildet, aber in Prosa ge-
ndere seiner Stücke, wie la Aurelia und la Rosa-
) dagegen von phantastischer Erfindung. Er gab seine
t Ausnahme der Turiana, unter seinem Autornamen,
nter dem von Juan Diamonte (Anagramm von Timoneda)
e bestehen aus lyrischen Gedichten, Denksprüchen, Märchen,
nedias und Autos*).

—

1 zu Sevilla erschien sein Silva de varias canciones villanescas y
e Gallanes. — 1559 (Valencia) die Cornelia und die Menemnos in
(Valencia) erschien die Turiana, eine Sammlung komischer Theater-
tremes (das älteste Stück dieser Bezeichnung), vier Pasos, vier
Comedia und eine Tragicomedia enthaltend. Endlich 1575 (Valencia)
acramental (heiliges Dreistück) und Segundo Ternario, jedes drei

Die Autos hatten um diese Zeit diejenige Umgestaltung erfahren, welche ihren späteren Charakter bestimmte, was wohl damit zusammenhing, daß die Geistlichkeit die Kosten für die Ausrüstung der Fronleichnamsspiele, daher auch diese selbst auf die Communen gewälzt hatte. Hiervon war die Folge, daß sie nunmehr von weltlichen Dichtern gedichtet und von weltlichen Darstellern aufgeführt wurden, ja daß diese Aufführungen sehr bald ganz an die Berufsschauspieler kamen, was natürlich wieder auf Inhalt, Form und Charakter derselben einwirken mußte. Erst jetzt scheinen sich die eigentlichen Comedias divinas und neben ihnen die Autos sacramentales zu Allegorien ausgebildet zu haben, die aber, dem realistischen Charakter der Zeit gemäß, oft in Beziehung zu weltlichen Vorgängen und Tagesereignissen gebracht wurden, so daß das Verhältniß des Schöpfers zur Creatur und das Mysterium der Verwandlung der Hostie wohl auch in Form eines Liebes- oder Ehrenhandels vorgeführt oder wie in dem Fronleichnamsspiel: El consumo del Vellon (der Vertrieb der Kupfermünze) der Loskauf der Menschheit von den Mächten der Hölle unter Anspielung auf eine eben eingerissene Verschlechterung der Münze versinnlicht werden konnte. Aus diesen Verhältnissen erklärt sich ferner wohl auch die Verordnung in den Municipalgesetzen von Carrion de los Condes aus dem Jahre 1568, daß am Fronleichnamsfeste alljährlich wenigstens zwei Autos aus der heiligen Schrift entnommen sein sollten, sowie daß die geistlichen Stücke vor der Aufführung einer Prüfung zu unterwerfen, die Darstellung derselben während des Gottesdienstes zu unterlassen und die Geistlichen ganz von der Darstellung derselben auszuschließen seien. Doch liefen immer noch kirchliche Darstellungen nebenher, wie man bei Schack nachlesen mag*). Obschon unzweifelhaft viele der in dieser Periode geschriebenen geistlichen Spiele unterdrückt wurden, und andere verloren gegangen sein werden, hat Gonz. Pedroso in seinen Autos sacramentales desde su Origen hasta fines del

---

Fronleichnamsspiele enthaltend, von denen zwei seltsamer Weise in limosinischer Sprache sind. — Näheres s. bei Schack I. S. 235; Klein (a. a. O. IX. S. 184) und Ticknor (a. a. O. I. S. 454).

*) a. a. O. I. S. 240, wo die Beschreibung der Aufführung eines Weihnachtsspieles von Pedro Suarez de Robles (1561) zu lesen ist. Klein IX. S. 412 u. f.

glo XVII. doch eine ziemliche Zahl zusammengebracht. Die ystische Allegorie der meisten diente, gleich denen des Timoneda, er Verherrlichung der Inquisition und der kirchlichen Strenglaubigkeit. Hervorhebung verdienen in dieser Beziehung die Farça el sacramento de las Cortes de la Inglesia (vom Sacrament es Gerichtshofs der Kirche), welche die Bekehrung des gesunden Menschenverstandes (Entendiemento) zur rechtgläubigen Kirche zum Gegenstand hat.

Die Autos, welche ursprünglich in der Kirche, später auf festehenden Gerüsten im Freien stattfanden, wurden zu dieser Zeit uch auf beweglichen Bühnen (carros) zur Darstellung gebracht. Der Carro hatte ursprünglich (wie Klein nach Pedroso berichtet)*), ie Form eines großen von vier Thürmen flankirten Castells mit berragenden Mittelthurm. Das Gestell aber ruhte auf einem im entrum angebrachten beweglichen Rade. Diese Einrichtung mußte doch einer anderen weichen, auf die ich später zurückkomme.

Während so die nationale spanische Dichtung fast ganz in die Hände der Berufsschauspieler kam, so daß die Bühnendirectoren ohl auch den Namen Autores erhielten, unter denen nach Rojas sonders die Toledaner Bautista, Juan Correa, Herrera nd Pedro Navarro glänzten, erhob sich zu gleicher Zeit die ssisch-italienische dramatische Dichterschule von Sevilla zu größerer edeutung. Die Fruchtbarkeit dieser Dichter, zu denen Juan de alara, Guevara, Guttiere de Cetina und Pedro imon de Abril gehören, geht aus den Worten Juan de la ueva's hervor, welcher, was zwar nicht buchstäblich zu nehmen sein rd, sagt, daß Juan de Malara allein „mil Tragedias" auf e Bühne gebracht habe (von denen sich tragisch genug nur der ame einer einzigen „Absalon" erhalten hat). Von dem Dominiermönche Geronimo Bermudez aus Galicien, welcher um 589 gestorben sein soll, sind dagegen 2 Tragödien, die er unter m Pseudonym Antonio Silva herausgab: Nise lastiosa und Nise laureadada**) erhalten geblieben. Sie behandeln die Geschichte der unglücklichen Inês de Castro, also einen

*) a. a. O. S. 248.

**) Madrid, 1577. Auch bei Ochoa, Tesoro del Teatro españ. I.

modernen Stoff in antikisirender Form, so daß ihr sogar die Chöre nicht fehlen durften. In letzteren legte er auch den Grund zu den Vers- und Reimkünsteleien, die in dem spanischen Drama nun Platz griffen und das Publicum daran gewöhnten, von diesem vor Allem musikalisch-lyrischen Reiz und Wechsel zu fordern.

Der Umstand, daß sich die Nation und eben darum auch die Bühne gegen diese gelehrte Dichtung ganz ablehnend verhielt, mochten einem einsichtigen und talentvollen Anhänger derselben es nahe legen, eine Versöhnung und Verschmelzung derselben mit der volksthümlichen Richtung anzubahnen, wozu schon Juan de Malara den Weg gezeigt hatte.

Juan de la Cueva, 1550 zu Sevilla geboren, und einer angesehenen Familie entstammend, hatte sich bereits in verschiedenen Dichtungsarten mit großer Anerkennung hervorgethan, als er 1588 den ersten und, wie es scheint, einzigen Band seiner Comedias herausgab*). Von seinen übrigen Schriften sei hier nur noch seiner 1606 in Form eines Lehrgedichtes veröffentlichten Poetik**) gedacht, bei welcher freilich zu berücksichtigen ist, daß sie also schon mit im Hinblick auf die Werke Lope de Vega's geschrieben wurde. Die Comedias wie überhaupt die ganze poetische Wirksamkeit Juan de la Cueva's haben eine sehr verschiedene Beurtheilung erfahren, je nachdem man seine Dichtungen mehr als Ganzes oder in ihren Einzelheiten in Betracht zog. Wie man aber immer von ihnen denken mag, jedenfalls haben sie dem nationalen Drama der Spanier, wie es sich bald darauf unter Lope de Vega entwickelte, mehr noch als alle früheren Erscheinungen dieser Art die bestimmte Richtung und Form angewiesen. Dies möchte nach dem Datum ihres Erscheinens im Druck zweifelhaft sein, doch ist anzunehmen, daß diese Stücke wenigstens zum Theil sich bereits früher auf der Bühne gezeigt. Juan de la Cueva war sich auch selbst dieses Antheils bewußt; da es in seinem Ejemplar poetico heißt: „Der Grund, weshalb die Gesetze der Komödie verändert worden sind, liegt nicht darin, daß in Spanien Mangel an Talenten und Gelehrten gewesen wäre, die die alte Bahn hätten verfolgen können, wir führten viel-

*) Las comedias de Juan de la Cueva, primera parte. Sevilla, 1588.
**) Ejemplar poetico.

dieſe Neuerungen in Uebereinſtimmung mit der jetzigen Zeit ihren Erforderniſſen ein und befreiten uns von jenem Her- ten, welches zwang, ſo viele verſchiedene Dinge in den Zeitraum eines Tages einzuengen. Denn ohne jene alten Dichter und Griechen und Römer, denen ſie nachahmten, herabzuſetzen, ohne viele Vortreffliche, was ſie geleiſtet haben, verkennen zu wollen, man geſtehen, daß ihre Komödien ermüdend und nicht an- nd und ſinnreich genug waren. Als daher die Talente zu- nen, die Künſte ſich beſſerten und Alles eine umfangreichere talt gewann, gab man mit Recht die Weiſe jener Zeit auf, um neue, der unſrigen entſprechende zu wählen. Juan de Malara der Erſte, der ſich in ſeinen Tragödien in etwas vom Zwange antiken Regeln befreite. Mir aber werfen die Freunde dieſer eln vor, zuerſt, die Schranken der Komödie überſchreitend, Könige Götter und neben ihnen Perſonen im groben Kittel auf die ne gebracht, von den fünf Acten einen abgenommen und die auf Jornadas zurückgeführt zu haben*). Warum aber? Zwang nicht Veränderung der Zeit und ihres Geſchmackes auch unſer ahren zu ändern und mannichfaltiger zu machen? Und kann läugnen, daß Erfindung, ſcherzhafte Anmuth und ſinnreiche oſition eigenthümliche Vorzüge der neueren Komödien ſind? haben vor den alten die verwickelte Intrigue und ihre Löſung, dem Ausländer unnachahmliche Kunſt, voraus, und ſind ſo reich ergötzlichen Verwickelungen und beluſtigenden Scherzen, daß n etwas an die Seite ſtellen ſie beleidigen heißt. In hiſtoriſchen ebenheiten ſind ſie ausgezeichnet, in geiſtlichen Lebensläufen refflich, in Liebesaffecten bewundernswerth. Endlich räumen Einſichtsvollen unſeren Komödien wegen der kunſtvollen Ge- tung und der Mannichfaltigkeit ihres Inhaltes den Vor- g ein"**).

Was Juan de la Cueva hier als neues Geſetz bezeichnet, wurde lich von ihm mehr nur im Sinne der Willkür ausgeübt; ſowohl

*) Juan de la Cueva kann dies von ſich nur im Gegenſatze zu den übrigen tern der Sevillaer Schulen geſagt haben, da ſonſt dieſe Neuerungen ſchon älteren tums waren.

**) Nach Schack's Ueberſetzung (a. a. O.), Th. I. S. 278.

was die Form, als was den Inhalt betrifft. In Bezug auf die erstere zog er fast alle lyrischen und epischen Vers- und Strophenbildungen heran, da seine Sprache sich abwechselnd in Redondillen, Jamben, dem verso sciolto, in Octaven, Terzinen, Canzonen, Romanzen, Quintillen und Glossen bewegt.

Wohl beruhten selbst noch in der Blüthezeit des spanischen Dramas auf dieser Mischung charakteristische Eigenthümlichkeiten der metrischen Structur desselben; hier aber, in der willkührlichen Verbindung epischer und lyrischer Elemente, trat vor Allem der Mangel an dramatischer Kraft und Einsicht daraus hervor. Willkür machte sich aber auch sonst noch bei ihm in der Häufung und Anordnung der Begebenheiten geltend, welche nicht durch planmäßige, folgerichtige, einheitliche Entwicklung und durch Kraft und Wahrheit der Motivirung, sondern durch möglichst bunten, abenteuerlichen, phantastischen Wechsel der Ereignisse und die Stärke der Contraste zu wirken und zu fesseln strebten. Juan de la Cueva gehörte zu den Dichtern, welche überall Wirkung wollen, ohne zu erwägen, welche Wirkung am Platze ist; daher es seinen Dichtungen nicht an glänzenden Einzelheiten, wohl aber dem Ganzen an Harmonie und Zweckmäßigkeit fehlt.

Cueva's Dramen lassen sich eintheilen in solche, deren Stoffe der Geschichte, und in solche, bei denen diese den ritterlichen Romanzen entnommen sind. Die ersteren erscheinen im Ganzen gelungener, weil er hier, durch geschichtliche Treue gebunden, vor phantastischen Ausschreitungen mehr geschützt war. Zu ihnen gehören: Der Tod des Ajax, Telemon, die Plünderung Roms (El saco de Roma) Mucius Scaevola und die Virginia. Das letztgenannte Stück wird allgemein als sein bestes bezeichnet. Von den Romanzendramen mögen Bernardo del Carpio, die Infanten von Lara, die Belagerung von Zamora (El cerco de Zamora) genannt werden, welches letztere wohl alle anderen an Häufung abenteuerlicher Begebenheiten übertrifft. Von den der bürgerlichen Sphäre angehörenden Stücken hebt Klein vor allen den Verläumder (El infamador) wegen der größeren Kunst der Behandlung, Schack aber nur deshalb hervor, weil in ihm, allem Anschein nach, das Vorbild zu Tirso de Molina's berühmtem Burlador de Sevilla (der Verführer von Sevilla) vorliegen dürfte.

Die Dramen la Cueva's bieten auch noch dadurch ein gewisses Interesse, daß man durch sie einigen Aufschluß über die damaligen Theaterzustände Sevilla's erhält. Aus den ihnen beigedruckten Anmerkungen geht nämlich hervor, daß das Theater im Garten der Doña Elvira damals der beliebteste Schauplatz dort war, daß es daselbst aber noch zwei andere Theater Las Atarazanas und den Corral del Don Juan gab und zwischen 1579—81 die Truppen des Alonso Rodriguez, des Alonso de Cisnero, des Pedro de Saldaña und des Alonso de Capila hier spielten*).

Auch Cueva's Dramen mußten bei ihren Erfolgen wieder vielseitige Nachahmung finden. Moratin gibt in seiner Coleccion de piezas dramaticas anteriores de Lope de Vega eine ganze Liste hierher gehöriger Dichter, unter denen nicht wenige von der Sevilla'schen Schule sind, wie Berrio, Francisco de la Cueva, Loyola, Mejea, ein Commendadore Vega u. A. Doch weiß man weder über sie noch über ihre Werke etwas Näheres. Etwas eingehender sind wir über die Lebensverhältnisse zweier Männer unterrichtet, die, beide Valencianer, wie Schack sagt, la Cueva's Bestreben theilten, die höhere Poesie auf der spanischen Bühne heimisch zu machen. Es sind Micer Andres Rey de Artieda und Christoval de Virues.

Rey de Artieda, geb. 1549, gest. 1613, erlangte schon in seinem 15. Jahre den Doctortitel, lehrte an der Universität zu Barcelona Astronomie, trat dann in Kriegsdienste, zeichnete sich in der Schlacht bei Lepanto aus und scheint den letzten Theil seines Lebens in Valencia zugebracht zu haben, wo er seine Mußestunden der Dichtung widmete. 1581 trat er hier mit seiner Comedia de los amantes de Teruel**) hervor, welche zugleich das einzige von ihm erhalten gebliebene Drama ist. Man nennt von ihm noch Los incantos de Merlin, Amadis de Gaula und El principe vicioso. Artieda besaß ein ungleich bestimmteres Gefühl für Reinheit der Form als la Cueva, was ihn zu einer größeren Einfachheit und Regel-

*) Siehe hierüber das Ausführlichere bei Klein (a. a. O.) II. S. 193 u. f.; und Schack (a. a. O.) I. S. 277.

**) Derselbe Gegenstand wurde später von Montalvan und von Tirso de Molina behandelt und Hartzenbusch hat das gleichnamige Stück des letzteren mit dem Artieda's verglichen.

mäßigkeit der Anordnung seines Stoffes bestimmte. Zugleich war es ihm vorzugsweise um Entwicklung der Charaktere und eines mächtigen Pathos zu thun, was dem uns erhaltenen Werke einen bedeutenden Platz unter den gleichzeitigen Erscheinungen des Dramas sichert. In noch größerem Ansehen bei den Zeitgenossen scheint aber der zweite der obengenannten Dichter gestanden zu haben.

Christoval Virues, 1548 geb., 1610 gest., kämpfte ebenfalls mit in der Schlacht bei Lepanto, sowie später bei Noverino und zu Lande unter Don Juan de Austria. 1579 erschien (nach Moratin) seine Semiramis und seine Cassandra, 1580 der Attila, 1581 die Marcela und Dido; eine Gesammtausgabe seiner Werke aber 1609 in Madrid*), welche ebenfalls nur jene fünf Stücke enthält. Cervantes und Lope de Vega sind voll ihres Lobes. Schack vermag diesem Urtheile nicht beizutreten. Klein in seiner entweder panegyrischen oder ganz absprechenden Weise behandelt sie ziemlich verächtlich. Virues wollte nach seinen eigenen Worten, die höchste Feinheit der alten und neuen Kunst zu vereinen suchen, wobei er sich aber vorzugsweise an Seneca und Juan de la Cueva hielt und die Fehler beider noch überbot. Während seine vier ersten Dramen hierdurch an Ueberladenheit, an Häufung von Ueberraschungen und Contrasten leiden, ist das letzte ganz in der Weise des Seneca gehalten, daher auch mit Chören versehen und wieder in 5 Acte getheilt. Die in den übrigen festgehaltene Eintheilung in drei Jornadas rührt übrigens nicht von ihm, sondern von Francisco de Avendaño her.

Auch der als lyrischer Dichter berühmte Lupercio Leonardo de Argensola**), geb. 1565 zu Barbastro in Aragonien, gest. 1613, vermochte den Einwirkungen des aufblühenden Dramas nicht ganz zu widerstehen. Von seinen drei Jugendarbeiten dieser Art: Filis, Isabela und Alexandra, welche 1585 in Madrid, wo er sich damals aufhielt, zur Aufführung gelangten,

---

*) Obras Tragicas y liricas. — Näheres über Virues siehe außer bei Schack (a. a. O.) I. S. 209 und Klein (a. a. O.) IX. S. 220 bei Münch-Bellinghausen, Virues' Leben und Werke. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. II. S. 139.

**) Leonardo ist der Familienname des Vaters, Argensola der der Mutter. — Näheres über ihn s. bei Lemcke a. a. O. II. S. 499, III. S. 98.

sind nur die letzten zwei erhalten geblieben*). Trotz des außerordentlichen Erfolgs, der diesen Dramen zu Theil wurde, scheint er sich nicht weiter auf diesem Gebiete versucht zu haben. Er schloß sich der von Virues in seinen ersten vier Dramen eingeschlagenen Richtung an, indem er la Cueva in der phantastischen Häufung des Begebenheitlichen zu überbieten suchte. Das Vorherrschen der Octavenform beweist allein, daß hier ein dramatischer Fortschritt nicht wohl zu finden ist, gleichwohl hat Klein, welcher sich auf den Standpunkt des Widerspruchs zu stellen liebte, im Gegensatze zu Martinez de la Rosa, Argensola eine hohe dramatische Bedeutung beizulegen gesucht. Immerhin sind diese Dramen schon deshalb von Wichtigkeit, weil sie auf einen noch ungleich größeren Dichter, auf Cervantes, einen bedeutenden Eindruck ausübten, der sie sehr hochschätzte. Doch ist es wohl hauptsächlich die Schönheit der Sprache gewesen, welche Cervantes zu diesem Urtheil bestimmte, da auch er der Octavenform in der uns von ihm erhalten gebliebenen Numancia einen leider zu großen Raum gestattet hat.

Miguel de Cervantes Saavedra**) wurde in den ersten Tagen des October 1547 in Alcalá de Henáres geboren und nachweislich am 9. desselben Monats getauft. Er war der jüngste von vier Geschwistern. Sein Vater, der einer dem Stande der Hijodalgos angehörenden Familie entstammte, lebte in ärmlichen Verhältnissen. Seine Mutter, Doña Leonora de Cortinas gehörte einer Familie an, aus der, wie man glaubt, auch Lope de Vega's erste Gattin hervorging. Er würde hierdurch dem Manne verwandt geworden sein, dessen dramatisches Genie dem seinen auf diesem Gebiete hindernd in den Weg treten sollte. Wie Cervantes selbst erzählt, fühlte er sich schon früh von einer großen Liebe zum Studium und

*) Im 6. Bande von Sedano's Parnasso español abgedruckt.

**) Eine vorzügliche Lebensbeschreibung des großen Dichters hat Navarete in der vierten der von der span. Akademie veranstalteten Ausgaben des Don Quijote 1819 (übersetzt von Viardot und von Roscoe in's Französische und Englische) geliefert. Außerdem haben eingehend über ihn berichtet: Gregorio Maya y Siscar in der Londoner Ausgabe von 1782 u. 87); Vicente de los Rios (in der Madrider Ausgabe von 1797); Pellicer (in der Madrider Ausgabe von 1797); Ariban (in der Madrider Ausgabe von 1846); Emile Chasles, Michel de Cervantes, Paris 1866; Adolf Schack (a. a. O.) I. S. 310; Ticknor (a. a. O.) I. S. 481; Bouterwek, S. 328; Lemcke (a. a. O.) I. S. 371, III. S. 112; Klein (a. a. O.) IX. S. 258.

zur Dichtung ergriffen. Auch erhielt er sehr zeitig die ersten Eindrücke vom Theater und zwar durch keinen Geringeren als Lope de Rueda. Nachdem er die Universität Salamanca verlassen hatte*), bezog er die Gelehrtenschule des berühmten Humanisten Lopez de Hojos in Madrid, der ihn auch zuerst als „seinen theuren und vielgeliebten Schüler" in die Dichtung und in die Oeffentlichkeit einführte (gelegentlich der Beschreibung der Todtenfeier der Königin Isabella de Valois, in welche Lopez de Hojos verschiedene poetische Beiträge des Cervantes mit aufnahm). Im Dienste des Prälaten und nachmaligen Cardinals Giulio Acquaviva kam Cervantes später nach Rom. Wie so viele junge Spanier wurde auch er, von glühendstem Patriotismus erfüllt, in den Kriegsstrudel gerissen. Er trat (gegen 1570) in den Seedienst und kämpfte in der Schlacht bei Lepanto, wo er zu den Tapferen gehörte, welche das türkische Admiralschiff enterten. Zwar mußte er diese Ehre mit dem Verlust seiner linken Hand bezahlen, doch blieb dieses Zeugniß, Theilnehmer an der glorreichsten Begebenheit seiner Zeit gewesen zu sein, sein höchster Stolz bis zum Tode. Auch hinderte ihn dieser Unfall nicht an der weiteren Betheiligung am Kriege. Erst 1575 erbat er die Erlaubniß, nach seinem Vaterlande zurückkehren zu dürfen. Die Empfehlungsbriefe, welche ihm der Herzog von Sesa und Juan de Austria an den König mitgaben, um ihn bei diesem der Beförderung anzuempfehlen, wurden ihm aber verderblich. Er gerieth in Gefangenschaft von Piraten, die hierdurch zu der Annahme bewogen wurden, daß seine Person von großer Wichtigkeit sei. Man glaubte daher ein hohes Lösegeld von ihm erpressen zu können und behandelte ihn mit besonderer Härte. So blieb er bis 1580 in Algier. Es war eine Leidenszeit, welche aber gerade die hohen und seltenen Eigenschaften seines Charakters und Herzens zu voller Entwickelung brachten, seinen Muth, seine Ausdauer, seine unerschöpfliche Erfindsamkeit, seine Hochherzigkeit und Entsagung. Die in ihrem romantischen, an's Wunderbare streifenden Wechsel interessante Geschichte seiner Leiden und Schicksale muß übergangen

*) Wogegen sich Klein in der Annahme gefällt, daß Cervantes weder die Universität von Alcalá, noch die von Salamanca besucht, sondern erst bei Lopez de Hojos Latein gelernt habe.

werden. Er selbst hat sie theils in seiner Novelle vom Gefangenen, theils in dem Schauspiele El trato de Argel zu lebendigster Darstellung gebracht, obwohl sich Wahrheit und Dichtung hier mischen. Endlich befreit, war er kaum in sein Vaterland zurückgekehrt, daß er ihm seinen Arm auch schon wieder auf's Neue weihte, indem er sich an den Kriegszügen von 1581—83 betheiligte. Zugleich regte sich aber der dichterische Geist jetzt in ihm mit nicht mehr zu unterdrückendem Schaffensdrange. Es entstand der Schäferroman Filena, von dem jedoch nichts als der Name erhalten geblieben ist; ihm folgte (1584) die Galatea, die sich aber noch ganz in den Geleisen der Modedichtung bewegte, die Verirrungen der Gattung theilte und die Größe seines dichterischen Genius nur hier und da in den Einzelschilderungen verrieth. Er verherrlichte darin eine Dame, Doña Catalina de Palacios Salazar y Vasmediana, mit der er sich noch in demselben Jahre vermählte. Die ärmlichen Verhältnisse, in denen er lebte, die Aussichtslosigkeit eine Anstellung zu erhalten, mußten ihn darauf denken lassen, sich durch seine schriftstellerische Thätigkeit ein besseres Einkommen zu sichern. Schon damals wurde die Bühnenschriftstellerei als die einträglichste angesehen, obschon die Theater schlecht genug zahlten. Doch wurde Cervantes ohne Zweifel auch noch durch Neigung wiederholt zur Bühne getrieben, von der er jetzt in Madrid, in dessen Nähe er lebte, neue und bedeutendere Eindrücke empfing. Es entstanden so eine Reihe von Schauspielen (er selbst spricht von 20—30), von denen bis jetzt nur zwei bekannt worden sind: El trato de Argel und La Numancia*). Der materielle Erfolg dieser Arbeiten kann kein zu großer gewesen sein, da er 1588 diese Beschäftigung gegen die untergeordnete Stellung eines Untercommissärs bei dem Lieferungswesen für die indische Flotte aufgab, welche er später mit der kaum besseren eines Einnehmers der Gefälle im Königreich Granada vertauschte. 1598 zog er sich wegen eines gegen ihn anhängig gemachten Processes, der ihn zeitweilig (1597) sogar in's Gefängniß

*) Von den übrigen sind nur folgende Namen bekannt: La batalla naval, la Jerusalen, la gran Turquesca, la comedia de la Amaranta ó la del Majo, el bosque amoroso, la unica y bizarra Arsinda und la Confusa, die Cervantes wiederholt rühmt und als eine gute unter den besten Comedias de capa y espada bezeichnet.

gebracht hatte, in's Privatleben zurück. 1603 erschien er am Hof zu Valadolid, um die gegen ihn erhobenen Verläumdungen nieder zuschlagen und eine neue Anstellung nachzusuchen. Das letzter ohne Erfolg. Gleichwohl folgte er 1606 dem Hofe bei seiner Ueber siedelung nach Madrid. Inzwischen hatte er sich ganz seinen literarischer Arbeiten gewidmet, als deren Frucht 1605 sein Don Quijote erschien eine Dichtung, welche ihn trotz aller dagegen gerichteten Angriffe (Gongora's, Christoval Juarez de Figueroa's, Estevan Manuel d Villegas' und Anderer) rasch zu einem der angesehensten Dichter de Zeit, ja zu einem der größten Dichter aller Zeiten und Völker erhob Ihm folgten 1613 seine Novelas exemplares, die seinen Dichter ruhm noch befestigten*). Cervantes hatte mit diesen Werken das ihm eigenste Gebiet betreten, das er nie wieder hätte verlassen sollen Im Jahre 1614 erschien El viage al Parnaso (Reise zum Parnaß) ein lehrhaft satirisches Gedicht von zum Theil burleskem Charakte im Gewande geistvoller Allegorie und in Terzinen verfaßt, zu der er die Anregung von Cesare Caporali's Viaggio in Parnasso er halten haben mochte. Apollo fordert darin die guten Dichter au

*) Diese Novellen sind deshalb für die Geschichte des Dramas von Wichtig keit, weil sie eine Fundgrube für die späteren Dramatiker wurden. Graf Scha gibt (a. a. O.) I. S. 332 ein Verzeichniß der hauptsächlichsten darnach gedichtete Dramen, von dem ich Folgendes ausbebe:

Nach der Gitanella de Madrid wurden die gleichnamigen Stücke des Montalvo und des Solis verfaßt, auch Wolf's Preciosa, sowie Middleton und Rowley Spanish Gipsey.

Nach der Illustre fregona das gleichnamige Stück des Lope de Vega, de Vicente Esquerdo und Cañizares, sowie die Hija del Mesonero de Diego Figueroa y Cordoba.

Nach dem Licendiado vidriero das gleichnamige Stück des Moreto.

Nach der Señora Cornelia, Tirso de Molina's Quieu dá luego dá do veces, sowie The chances von Beaumont und Fletcher.

Nach dem Zeloso Estremeño die gleichnamigen Stücke des Lope de Vega un Montalvan.

Nach Fuerza del sangue das gleichnamige Stück des Guillen de Castro un la force du sang von Hardy.

Nach dem Amante liberal das gleichnamige Stück von Bouscal und de Bey sowie das der Scudéry.

Nach dem Dos doncellos die Deux pucelles des Rotrou und Love' pilgrimage von Beaumont und Fletcher.

mit ihm die schlechteren vom Parnaß zu vertreiben. Merkur erscheint zu diesem Zweck bei Cervantes, und dieser findet hierdurch Gelegenheit, ein literarisch-poetisches Gericht zu halten, was in zum Theil panegyrischer, zum Theil satirischer Weise geschieht. In einem Anhange (Adjunta al Parnaso), in Form eines Gesprächs zwischen Cervantes und einem unglücklichen jungen Theaterdichter, Pancracio de Roncesvalles, handelt es sich hauptsächlich um die neuen Bühnenstücke des ersteren. Cervantes hatte sich nämlich um diese Zeit trotz des Erfolgs seines Don Quijote*) der dramatischen Dichtung wieder zugewendet, wahrscheinlich unter dem Eindrucke der Erfolge Lope de Vega's**). Das war um so gewagter, als er, trotz der hohen Meinung, die er von dem Talent des letzteren hatte, im 48. Capitel seines Don Quijote den Zustand der damaligen Bühne, die doch hauptsächlich durch Lope de Vega vertreten war, ziemlich unumwunden angegriffen hatte. Mit Recht mußte man nun von ihm etwas um so viel Besseres und Bedeutenderes erwarten. Die Ablehnung, die er von den Bühnen erfuhr, kann zwar kaum allein in der Beschaffenheit dieser Dichtungen gelegen haben, weil man ohne Zweifel schlechtere Comedias, als die seinigen gab und seine Entremeses zu den besten ihrer Art zählen, aber wahr ist es dennoch, daß Cervantes in seinen acht neuen Comedias die von ihm angegriffenen Fehler des damaligen Dramas nicht vermied, sondern geflissentlich überbot, die Schönheiten Lope de Vega's aber entfernt nicht erreichte. Ersteres ist sogar in einem Grade geschehen, daß Blas Nasarre hierdurch zu der Annahme bewogen wurde, Cervantes habe mit diesen Dramen den verderbten Geschmack der Bühne ebenso geißeln wollen, als in seinem Don Quijote den der damaligen Ritterromane und des ihm Beifall spendenden Publicums. Wenn

*) Doch war der Erfolg in Spanien zu seiner Zeit keineswegs so groß als er später noch wurde. Von 1605 bis 1611 waren nur 4 Ausgaben erschienen, von da allein in Spanien über 400; außerdem 200 Uebersetzungen in's Englische; fast ebensoviel in's Französische, gegen 100 in's Italienische, mehr als 80 in's Portugiesische, 70 in's Deutsche.

**) Daß er durch seine materielle Lage dazu gedrängt worden wäre, ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil er damals 8 Comedias und 10 Entremeses hintereinander schreiben konnte, ohne von ihnen auch nur ein einziges bei der Bühne angebracht und ein Einkommen davon bezogen zu haben.

Blas Nasarre sich hierin aber im Ganzen auch irrte, so ist doch nicht zu verkennen, daß Cervantes den Geschmack des damaligen Theaters hier und da wirklich ironisirte. Dies ist z. B. in auffälliger Weise in der Comedia La entretenida (die Unterhaltsame) geschehen, in welcher im Gegensatz zu der üblichen Lustspielpraxis auch nicht ein einziges der darin dargestellten Liebesverhältnisse einen mit der Ehe abschließenden Ausgang nimmt. Cervantes gab diese Dramen 1615 durch den Druck heraus*), nicht ohne seinem Unmuth über das Verhalten der Theater im Vorworte Ausdruck zu geben. „Ich begann von Neuem, einen Blick auf meine Komödien zu werfen, sowie auf einige Zwischenspiele von mir, die mit ihnen bei Seite geworfen worden waren, und ich fand sie nicht so schlecht, daß sie nicht verdient hätten, dem erleuchteten Sinne anderer, weniger engherziger und einsichtsvollerer Directoren vorgelegt zu werden. Mir riß die Geduld und ich verkaufte sie an den Buchhändler. Er bezahlte sie mir nach Gebühr und ich steckte mein Geld mit Behagen ein, ohne daß ich Plackereien mit Schauspielern gehabt hätte."

Kurze Zeit früher (1614) war ihm ein gewisser Alonso Fernandez de Avellaneda mit der Herausgabe des in der Vorrede zu seinen Novellen bereits angekündigten zweiten Theiles des Don Quijote zuvorgekommen, worin er den großen Dichter zugleich in schmählicher Weise angegriffen hatte. Avellaneda hatte sich damit aber nur selber geschadet, da sein Buch, das nicht ohne Züge großen Talentes ist, sonst sicher eine größere Beachtung gefunden haben würde. Auch wurde es kurz darauf (1615) durch des Dichters eigene Fortsetzung wieder völlig verdunkelt. Nur ein Jahr später, nachdem er nur eben die letzte Hand an seinen Schäferroman Persiles und Sigismunda gelegt, ward aber dieser dem Leben entrückt. Das Todes-

*) Ocho Comedias y ocho Entremeses, Madrid 1615. — Erst 1749 erschien ebendaselbst eine neue Auflage in zwei Bänden. Eine eingehende Behandlung haben sie bei Klein (a. a. O.) gefunden, welcher jenen 8 Entremeses, nach dem Vorgange des Aureliano Fernandez Guerra, noch drei fälschlich dem Lope zugeschriebene Entremeses zugefügt: Los hobladores (die Großsprecher), la Carcel de Sevilla (das Gefängniß von Sevilla), El hospital de los podridos (das Spital der Mißmuthigen). Das erste hat H. Kurz in seine Uebersetzungen mit aufgenommen. Das zweite ist noch deshalb von besonderem Interesse, weil es an Begebenheiten aus der Gefangenschaft des Dichters von 1597 anknüpft.

jakespeare's sollte auch seinem Streben ein Ziel setzen. Von
inlichen Krankheit ergriffen, hatte er sein Ende schon länger
gefühlt. Die Schatten des Todes vermochten aber die
it seines Geistes nicht zu verdüstern. Dies bezeugt das nur
Tage vor seinem Tode geschriebene Vorwort zu der ge-
letzten Dichtung. „Und so lebet denn wohl, ihr Scherze,"
am Schlusse derselben, „leb' wohl, du fröhlicher Traum,
l, heitere Freunde, denn ich fühle, daß ich dem Tode mich
und habe keinen anderen Wunsch, als in jener Welt euch
wieder zu sehen."

einstimmig das Urtheil über die späteren dramatischen Werke
ters auch ist, so sehr weichen die Urtheile über den Werth
Bedeutung seiner beiden früheren Dramen von einander ab.
er liegt der Grund zumeist darin, daß man dieselben bald
f ihren allgemeinen poetischen Werth, bald nur auf ihren
chen Werth hin prüfte*). Der Streit bewegt sich eigentlich
die Numancia. Der großartige Wurf dieser Dichtung, das

Ticknor's Beurtheilung scheint mir daher die geringschätzige Abfertigung,
n einigen Seiten, besonders von Ludwig Lemcke (a. a. O. IV. Bd., S. 115)
geworden ist, nicht verdient zu haben. „Seine Urtheile über den großen
heißt es bei letzterem, „sind fast durchgehend unter aller Kritik. Die
egwerfende Art, mit welcher er z. B. über die Numancia (S. 499) spricht,
inreichend, seinen Mangel an durchgebildetem Geschmack zu documentiren."
itte hier aber gesagt: „Schlegel spricht von Cervantes' Numancia wie von
ersten Stücke nicht nur der altspanischen Bühne, sondern auch der ge-
ueueren Dichtung. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, daß diese Ansicht
ende werden wird. Gewiß aber hat das ganze Stück das Verdienst der
lichkeit und ruft an sehr vielen Stellen in seinem Leser oder Hörer die
üthsbewegung hervor. Man kann es daher ungeachtet des Mangels an
m Geschick und Anpassung an die Bühne, als einen Beweis der Dichter-
Verfassers betrachten, sowie als eine kühne Anstrengung, die spanische
der Zeit, wo es gedichtet wurde, aus dem niederen Zustande zu erheben,
n sie sich damals befand." Im Einzelnen hebt Ticknor dann noch die
vor, in welcher der Zauberer Marquino die Seele eines eben auf dem
de Verschiedenen wieder zurück in den Leib desselben zwingen will, um
eschick der belagerten Stadt voraus verkünden zu lassen. „In den Zauber-
es Marlow'schen Faust," heißt es hier, „findet sich nichts, was an Würde
rgleichen wäre. Auch heischt Shakespeare nirgendwo von uns ein so selt-
tgefühl mit dem blutigen Haupte, welches widerwillig an Macbeth's Tafel
t, um dessen schuldbewußte Fragen zu beantworten, wie Cervantes es uns

ſtilvolle mächtige Pathos, die Kraft und Kunſt der Darſtellung des Einzelnen wird Jedermann zugeben — und gewiß ſind dies Eigenſchaften, welche die Bedeutung einer dramatiſchen Dichtung außerordentlich ſteigern, aber doch noch nicht eigentliche dramatiſche Eigenſchaften ſind, wie ſie bei anderen Dichtungsarten ja ebenfalls vorkommen können. Nur zu oft werden aber dieſe und andere allgemeinen poetiſchen Schönheiten, z. B. lyriſche, epiſche, rhetoriſche oder auch ethiſche mit dramatiſchen verwechſelt. Es darf uns hierbei nicht irre machen, daß auch ſchon dieſe Schönheiten von der Bühne herab zuweilen eine große Wirkung ausüben. Dies beweiſt eben nur, daß die theatraliſchen Eigenſchaften mit den dramatiſchen nicht immer identiſch ſind, ebenſowenig wie einzelne große dramatiſche Züge ſchon ein großes dramatiſches Ganzes machen. Cervantes hat über die Fehler des damaligen Dramas einzelne ſehr richtige Bemerkungen gemacht, aber weder ſie, noch die uns von ihm erhalten gebliebenen dramatiſchen Werke laſſen erkennen, daß er ſo viel tiefer in das Weſen des Dramatiſchen eingedrungen wäre, um ſich hierin weſentlich über ſeine Vorgänger zu erheben. Denn was das erſtere betrifft, ſo ſpricht die Ueberſchätzung, die er den Dramen Argenſola's zu Theil werden läßt, ſchon dagegen; und was das letztere angeht, der übermäßige Gebrauch, den auch er von der ganz undramatiſchen Octavenform in ſeiner Numancia macht; gegen beides aber, daß er es für einen ſo großen dramatiſchen Fortſchritt halten konnte, die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele durch allegoriſche Figuren zu äußerer Darſtellung gebracht zu haben. Ein Fortſchritt war es allerdings, daß er erkannte, wie es im Drama von großer Wichtigkeit ſei, die inneren Beweggründe und Conflicte, aus denen die äußeren Handlungen entſtehen, mit zur Darſtellung zu bringen, allein er wendete hierzu keineswegs die geeigneten Mittel an und ſtand noch ganz unter mittelalterlich-ſcholaſtiſchem Einfluß dabei. Daher er die Allegorie auch nicht blos in dieſem Sinne anwendete.

Es wird von Cervantes mit Recht gerühmt, daß er ſich hoch

---

für die leidende Seele empfinden macht, welche in's Leben zurückgerufen wird, um nun zum zweiten Male die Qualen der Auflöſung zu erdulden." Ebenſo rühmt Ticknor die Scene zwiſchen Morandro und Lira im 3. Acte.

er den befangenen Standpunkt seiner Nation und seiner Zeit zu heben vermocht habe. Es ist dies zum Theil mit das, was die Größe seines größten Werkes, seines Don Quijote bildet, so wie es erklärt, warum dieses Werk ein Gemeingut aller Nationen und Zeiten werden und doch in der eigenen Zeit von der eigenen Nation verhältnißmäßig weniger geschätzt werden konnte. Auf dem Gebiete des höheren Dramas war er aber doch, nicht sowohl in den Lebensanschauungen, wohl aber in den dramaturgischen Anschauungen seiner Zeit noch befangen. Auch er glaubte dem Drama schon die geeignete poetische Form zu geben, wenn er die lyrischen und epischen Formen der Zeit darin aufnahm. Und selbst, nachdem das dramatische Genie Lope de Vega's neue Muster dafür aufgestellt hatte, vermochte er, wie seine Urtheile über sie und seine späteren Dramen beweisen, nicht zu erkennen, worin der dramatische Fortschritt derselben im Wesentlichen bestand. Er setzte ihren Werth und ihre Bedeutung doch hauptsächlich nur in ihre allgemein poetischen Eigenschaften, in ihre Anmuth und ihren Witz, in die zierlichen, mit so viel guten Einfällen und gewichtigen Denksprüchen vermischten Verse, in die beredte und wohl auch erhabene Sprache derselben, und erklärt ihre Ungleichheit lediglich aus der Nachgiebigkeit dieses Dichters an den Geschmack der Schauspieler, denen er überhaupt alle Fehler, die er an dem zeitgenössischen Drama zu rügen findet, aufbürdet.

Es kann aber der Bedeutung des Cervantes als epischer Dichter ebensowenig etwas rauben, wenn wir ihn im Drama nicht auf der vollen Höhe Lope de Vega's finden, als es diesem etwas von seinem Ruhm als dramatischer Dichter nimmt, daß er Cervantes auf dem Gebiete der Novelle entfernt nicht erreicht hat. In einer Geschichte des Dramas werden wir uns aber in unseren Urtheilen von der Bedeutung nicht beirren lassen dürfen, welche die hierhergehörenden dichterischen Persönlichkeiten auf einem anderen Gebiete erwarben, sondern lediglich diejenige zu erforschen haben, die ihnen in dem Entwicklungsgange des Dramas gebührt. Eben deshalb ziemt es sich andererseits schließlich noch auszusprechen, daß, welches auch immer der dramatische Werth der Numancia als einzelnes Kunstwerk sein möchte, Cervantes durch sie und durch Stücke ähnlicher Art, die er vielleicht noch geschrieben, immerhin einen reinigenden

und veredelnden Einfluß auf den Geſchmack, den Stil und das Pathos der dramatiſchen Dichter ſeiner Zeit ausüben konnte und daher wohl auch ausgeübt hat. So wie es immerhin möglich iſt, daß er für die Entwicklung der Comedia de capa y espada bahnbrechend wurde, worauf das über ſeine Comedia de la confusa von ihm ausgeſprochene Urtheil vielleicht hinweiſt. Befremdend muß es allerdings ſein, daß er dann ſpäter doch wieder ſo weit hinter den inzwiſchen von Lope de Vega aufgeſtellten Vorbildern zurückbleiben konnte. Schack hält von ſeinen ſpäteren Comedias La entretenida und El laberinto de Amor für die beſten*). Auch haben, wie ſchon gedacht, die Entremeſes des Dichters die ungetheilteſte Anerkennung gefunden**). Cervantes folgte darin dem Beiſpiele Lope de Rueda's. Sie ſind theils in Proſa, theils in kurzen Redondillenverſen geſchrieben, mit kleinen Liedern untermiſcht und ſchließen zum Theil mit einem Tanz. Durchaus in volksthümlichem Tone gehalten, ſind ihre Stoffe auch ganz unmittelbar dem Leben des Tages entnommen. Einigen liegen wohl auch alte Fabliaux zu Grunde. Sie ſind ausgezeichnet durch lebensvolle Wahrheit der Charakteriſtik und Sittenſchilderung, durch die Natürlichkeit und die dramatiſche Bewegtheit des Vortrags, durch den ergötzlichen Humor und die Ironie, von denen ſie bewegt und durchdrungen ſind. Ein Beiſpiel möge für alle ſprechen.

---

*) Die Namen der übrigen ſind El gallardo español (der tapfere Spanier), La casa de los zelos (das Haus der Eiferſucht), El rufian dichoso (der glückliche Gauner), La gran sultana Doña Catalina de Oviedo und Pedro de Urde Molos. Klein geht (a. a. O.) in ſeiner Weiſe ausführlich auf dieſelbe ein.

**) Es ſind El retablo de las Maravillas (das Wundertheater), La cueva de Salamanca (die Höhle von Salamanca), El juez de los divercios (der Scheidungsrichter), El viejo zeloso (der eiferſüchtige Alte), La guarda cuidadosa (der wachſame Poſten), El rufian viudo, Llamado Trampagos (der Gauner Trampagos, als Wittwer), La eleccion de los alcaldos de Daganzo (die Dorfrichterwahl von Daganzo), El vizcaino fingido (der verſtellte Biscayer). Die erſten vier dieſer Entremeſes ſind von Schack, Spaniſches Theater (Frankf. a. M. 1845, 2 Thle.) 1. Thl. überſetzt; das fünfte von Dohrn, Span. Dramen (Berlin, 1841—44, 4. Bde.) II. Bd. und alle acht von H. Kurz, Spaniſches Theater von Rapp (Hildburgh. 1868, 5 Bde., II. Bd.). Siehe auch Alphonſe Royer (Théâtre de Michel Cervantes, Paris 1862), welcher ſämmtliche Dramen verkürzt in Proſa mitgetheilt hat.

Im Wundertheater (El retablo de las maravillas)*) gibt anfalla Montial, ein als Theaterdirector im Lande herumziehender auner, um den Leuten ihr Geld aus der Tasche zu spielen, vor, n Wundertheater zu besitzen, auf welchem die unglaublichsten Dinge a sehen und zu hören seien, doch nur für diejenigen, welche von reiner Geburt sind, wodurch der Dichter die Neugier, den Aberglauben nd den Stolz seiner Landsleute auf reine, unbefleckte Abstammung verspottet. Der Regidor Juan Castrado, welcher grade das Hochzeitsfest seiner Tochter auszurichten im Begriff steht, zeigt sich bereit, auf diese wundersame Vorstellung die Honoratioren der Stadt zu sich einzuladen unter Vorausbezahlung der Kosten derselben. Eine zweite Scene führt zu der Vorstellung selbst. Juana Castrado, die Braut, hat eben noch Zeit, ihrer Cousine ans Herz zu legen, sich nicht etwa in Bezug auf ihre Geburt zu verschnappen, während die übrige Gesellschaft ohne Zweifel dieselben löblichen Vorsätze im Stillen gefaßt hat. Denn da jetzt Chanfalla die Wunderdinge verkündet, die sich nach ihm auf seiner immer leer bleibenden Bühne darstellen sollen, sucht die ganze Gesellschaft, den Bürgermeister an ihrer Spitze, obschon sie weder davon etwas sieht oder hört, sich in Ausdrücken des Entzückens, des Staunens oder der Furcht zu überbieten, je nachdem der Gegenstand das Eine oder Andere etwa bringt haben würde. Läßt Chanfalla Simson an den Säulen seines Palastes rütteln, so verkriechen sich alle, um unter den Trümmern es mächtigen Baues nicht zerquetscht zu werden. Läßt er einen wüthenden Stier hervorbrechen, so werfen sie sich alle zu Boden nd vor den Mäusen, die er hervorzaubert, halten sich Frauen und Mädchen schreiend die Röcke zusammen. Ja als er zuletzt die Herodias anzen läßt, nöthigt sogar der Alcade Benito Repollo seinen Neffen Lorenzo, die Sarabande mit dieser zu tanzen. Da wird die Festfreude plötzlich durch den Eintritt eines Quartiermeisters unterbrochen, welcher dem Bürgermeister die Ankündigung einer bevorstehenden Einquartierung bringt. Das Völkchen ist aber so ganz in dem Zauber des Wundertheaters befangen, daß man den

*) Nach Schack (a. a. O. III. S. 553) findet sich die Idee zu diesem Entremes in einem alten Volksschwank, der deutsch in dem Gedicht vom Pfaffen Amis enthalten ist.

Quartiermeister nun ebenfalls nur als eine Erscheinung desselben behandelt. Auf seine Protestationen verlangt man von ihm, daß er sich wenigstens selbst von dessen Zaubern überzeugen möge. Herodias wird wieder zum Tanze hervorbeschworen, bleibt aber für den uneingeweihten Quartiermeister natürlich eben so unsichtbar, wie für alle die Anderen, nur daß er allein sich offen dazu bekennt. Ein satirisches Lächeln durchläuft die Gesellschaft, dem der Stadtschreiber Pedro Capacho mit einem „Aha, basta ex illis est", die bezeichnende Auslegung gibt. „Ja, ja, ex illis est, ex illis est!" lächelt der Bürgermeister. „Ja, ja, der Herr Quartiermeister gehören zu denjenigen —" stimmt, sich die Hände reibend, Juan Castrado, der Festgeber, bei. Es hilft dem Quartiermeister nichts, daß er sich dieser Verspottungen zu erwehren sucht. „Basta, ex illis est!" ruft um so lauter Capacho. „Er gehört zu denjenigen, weil er nichts sieht," kreischt Benito. Dem Quartiermeister reißt die Geduld. Er zieht seinen Pallasch heraus und ruft: „Wenn ihr euch noch einmal zu sagen erdreistet, ich gehöre zu denjenigen, so schlage ich euch die Knochen entzwei." Benito hält sich durch den Zauber des Wundertheaters jedoch für gefeit. „Oho! Ketzer und Bastarde, sollten die wohl Courage haben? Nein, wir können's getrost sagen: ex illis est! ex illis est!" Da macht der Quartiermeister dem Spiele als Katastrophe ein Ende. Es entsteht ein furchtbarer Wirrwarr, unter dessen Schutz nun aber der Gauner Chanfalla, von diesem brillanten Abschluß entzückt, sich triumphirend zurückzieht.

Ueber die Theaterverhältnisse des vorliegenden Zeitraums liegen schon ausführlichere Nachrichten vor, besonders in Agustin de Rojas Villandrando's Viage entretenido (unterhaltsame Reise)*). Rojas, dessen bewegtes, abenteuerliches Leben ihn zeitweilig auch unter die Schauspieler gebracht, hat es als solcher geschrieben. Im Jahre 1611 mochte er diesen Beruf aber schon länger wieder aufgegeben haben, da er zu dieser Zeit öffentlicher Notar in Zamora war. Schack hat Auszüge aus jenem Buche gegeben**), aus denen erhellt, daß es damals acht verschiedene Arten von Schauspielern gab, die Rojas als bululu, ñaque,

*) Erste Ausgabe, Madrid 1603.

**) a. a. O. Bd. I. S. 252.

angarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farandula und comañia unterscheidet. Der Bululu war ein einzelner Schauspieler, der die Honoratioren eines Dorfs um sich zu versammeln suchte und für die Recitation einiger Scenen ein paar Kupfermünzen erbettelte oder wohl auch einen Löffel Suppe erhielt. Naique nannte man eine Verbindung zweier Schauspieler, die über ein Auto und ein paar Loas verfügten, einen Bart von Pelz bei der Darstellung trugen und ein kleines Eintrittsgeld forderten. Die Gangarilla umfaßte schon mehrere Männer, von denen einer die Narren-, ein anderer die Frauenrollen spielte. Sie hatten Perrücken und Frauenkleider, welche letzteren sie sich aber meist erst dazu leihen mußten, und nahmen auch Lebensmittel an Zahlungsstatt. Bei dem Cambaleo befand sich schon eine Frau, welche zu singen verstand; auch waren die Darsteller mit einem Pack Kleidern versehen. Die Garnacha unterhielt neben der Dame noch einen Knaben, welcher die zweiten Frauenrollen zu spielen hatte. Ihr Repertoir und ihre Garderobe war bereits umfänglicher. Sie erhob schon Anspruch auf ein etwas höheres Eintrittsgeld, das aber auch sie unter Umständen in Naturalien nahm. Die Boxiganga bestand aus zwei Frauen und sieben Männern. Sie besaß mehrere Lastthiere, eins für die Koffer, zwei für die Frauen, das vierte für die Männer. Ihr Ruf war aber der beste noch nicht. Die Farandula bot hierin einen beträchtlichen Abstand. Sie übernahm die Fronleichnamsvorstellungen, die sie kaum unter 200 Ducaten gab, verfügte über drei Frauen, zwei Koffer Gepäck und einen großen Vorrath Komödien. Hier reisten alle auf Maulthieren oder in Karren und führten ein lustiges Leben. Erst die Compañias waren aber diejenigen Vereinigungen, auf welchen die Entwicklung des Theaters hauptsächlich beruhte. Ihre Mitglieder, an 18 Personen, waren durchschnittlich Leute von guter Herkunft, von Bildung oder großem Talent. Sie führten bis zu 300 Aroben (à 25 Pfund) Gepäck mit sich, besaßen ein Repertoir von mindestens 50 Stücken, reisten auf Maulthieren, Pferden oder in Kutschen und Sänften. Sie waren es fast ausschließlich, welche in den Corrales der großen Städte, den ersten stehenden öffentlichen Theatern in Spanien, spielten. Es geht aus diesen Angaben hervor, daß Frauen schon länger auf der spanischen Bühne heimisch waren. Wir begegneten ihnen schon in den An-

fängen derſelben, da die Sieta Partidas nicht nur von S
ſondern von Juglareſas ſprechen. Ja, in den Berichten
Aufführungen der Stücke des Encina wird zum erſten Male
gehoben, daß die Frauenrollen darin von jungen Männern
worden ſeien. Doch ſcheint es nicht, daß die Frauen darum
ganz von der Bühne in Spanien verſchwanden, da, wie wi
nur etwas ſpäter, eine vornehme Dame, die Tochter Gil V
als Schauſpielerin berühmt werden konnte. Erſt im Jahr
entſtand auch in Madrid ein feſtſtehendes Theater. Die
ſchaft der Paſſion (la confradia de la Pasion) erwarb
hier um dieſe Zeit das Gerechtſam, in den Hofräumen, C
der ihren Mitgliedern gehörigen Häuſer in den Straßen
und del Principe Schaugerüſte aufzuſchlagen, um dieſelb
Vortheil ihrer frommen Zwecke an Schauſpielertruppen
miethen. Zwei Jahre ſpäter erhielt die confradia de la
(vom Muttergottesbilde der Einſamkeit) ein ähnliches Privil
entſtand hieraus zwiſchen beiden Brüderſchaften ein Streit, d
durch ein Compromiß geſchlichtet wurde, welches die Einnah
dieſer Corrales zum dritten Theile der Brüderſchaft de la
und zu zwei Drittheilen der de la Pasion überwies. Dieſe
keit, die theatraliſchen Darſtellungen mit einem wohlthätige
zu verbinden, wurde in anderen Städten bald nachgeahmt,
von Sevilla. Sie trug unſtreitig viel dazu bei, die ſich g
erhebenden Anfeindungen abzuſchwächen. Die Frage, ob die
überhaupt zu dulden ſeien, war wiederholt, beſonders lebhaf
zur Erörterung gekommen und damals dahin entſchieden
daß nur die leichtfertigen Tänze und Lieder von der Bi
verbannen ſeien, da im Uebrigen das Schauſpiel eine der
heilſame Unterhaltung wäre. Auch der beantragte Ausſch
Frauen von der Bühne ward abgelehnt, weil man mit R
Darſtellung der Frauenrollen durch Knaben für noch anſtößig
Schack iſt der Meinung, daß die Comedias divinas haup
darum entſtanden ſeien, um weiteren Angriffen der Geiſtlichk
zubeugen. Als Verfaſſer derartiger Dramen vor Lope de Ve
Rojas Alonſo und Pedro Diaz an. Die Comedias divina
von jetzt an ſo ſehr in Gebrauch, daß es in Sevilla keinen
gab, der nicht mit einem ſolchen Stück hervorgetreten wär

Die Einrichtung der Corrales, welche von den Hintergebäuden der Häuser gebildet wurden, war aber folgende. Den tiefsten Theil des anfänglich ganz offen bleibenden Hofraums nahm die Bühne ein. Der übrige Raum war in zwei Theile getheilt, von denen der vorderste der patio, der hinterste die gradas hieß, worunter man die hier amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen verstand. Im Patio standen und saßen die über Beifall und Mißfallen entscheidenden Zuschauer, die wegen der lauten, salvenartigen Ausbrüche ihres Urtheils den Spottnamen der Mosqueteros (des Fußvolks) erhalten hatten. Die Fenster (ventanes) der anstoßenden Häuser wurden als Logen benützt. Man unterschied die desvanes (Dachkammern), welche die oberen Logenreihen bildeten, von den aposentos (Stübchen), der untersten Logenreihe. Zu Calderons Zeit wurden die Desvanes auch wohl die Tertulia genannt, weil hier vorzugsweise die Gelehrten saßen und Tertullian damals der Modeschriftsteller derselben war. Auf die von hier ausgehenden Urtheile legten die Dichter natürlich das größte Gewicht. Die Logen waren meist mit Gittern versehen, besonders diejenigen, welche von den Damen benützt wurden, und hießen dann resjas oder auch celosias. In späterer Zeit war den Frauen der niederen Stände eine besondere Loge im Hintergrunde der Corrales, die cazuela (Schmorpfanne) angewiesen worden, eine andere, Alojero genannt, den über die Ordnung wachenden Alcaden. Im Jahre 1574 hatte der in der Straße del Principe zu Madrid gelegene Corral der Isabel de Pacheco durch Alberto Ganassa, den Director einer italienischen Schauspielergesellschaft, die darin spielte, verschiedene Verbesserungen erhalten, deren wichtigste die Bedeckung des Bühnenraums und der Gradas war, so daß nur noch der Patio offen blieb. Obschon man von der Musik auf der spanischen Bühne mannichfaltige Anwendung machte, so gab es in den damaligen Theatern doch keinen Orchesterraum. Die Musik war entweder hinter der Bühne aufgestellt oder erschien gelegentlich mit auf derselben, so z. B. beim Absingen der die Vorstellung einleitenden Romanzen. Die Einrichtung der Bühne (tablado) selbst war noch sehr einfach. Einen Vorhang gab es noch nicht. Daher auch die Stücke immer mit Auftritten beginnen mußten. Bei den einfachen Stücken genügte wohl meist ein schlichtes Teppichbehänge, welches die Scene umgab. Doch kamen, nach Rojas, schon um 1580

Decorationen und Verwandlungen, Geistererscheinungen und Kriegs
lärm vor. Auch war das Costüm glänzender und luxuriöser g
worden, besonders der Frauen, die es indessen wohl meist den je
mehr und mehr um sich greifenden galanten Beziehungen verdankte
Im Ganzen wird man sich aber, nach Beschreibungen aus der Mit
des 17. Jahrhunderts, die scenische Ausstattung noch immer sel
bescheiden zu denken haben.

Inzwischen waren neben den Theatern der Straßen del S
und del Principe in Madrid noch zwei andere entstanden, der Corr
der Wittwe Valdivieso und der des Christoval de la Puente, d
in der Calle del Lobo lag. Gleichwohl forderte das Theaterbedürfn
schon bald wieder ein neues, größeres Theater, was 1579 den Ba
des Corral in der Calle de la Cruz zur Folge hatte, des größt
aller Theater von Madrid. Es rief 1583 noch ein ähnliches Theat
in der Straße del Principe in's Leben; wogegen die früheren kleinen
Corrales, mit Ausnahme desjenigen der Isabel de Pacheco, nu
außer Gebrauch kamen. Die neuen Theater del Principe und
la Cruz waren fortan die Haupttheater Madrids und bald auch d
tonangebenden von ganz Spanien. Sie sind dies mit den, den ve
änderten Forderungen der Zeit entsprechenden Umgestaltungen no
bis heute geblieben.

Als Schauspieldirectoren, welche in dieser Zeit
Madrid spielten, werden Alonso Rodriguez, Gonzale
Juan Granados, Alonso Velasquez, Francisc
Salcedo, Alonso Cisneros, Ribas Salbaña, Fra
cisco Osorio, Quiros und Galvez genannt.

Die beiden Richtungen, welche sich damals wie in der Dichtu
überhaupt, so auch im Drama feindlich entgegenstanden, die italienis
antikisirende und die volksthümlich-nationale, bekämpften sich natü
lich auch in der Theorie. Don Luis Zapata übersetzte in diese
Sinne die Ars poetica des Horaz und Juan Perez de Cast
die Poetik des Aristoteles. Die bedeutendste selbständigere Arb
dieser Art ist die Philosophia antiqua poetica d
Doctor Alonso Lopez Pinciano*) (Leibarzt der Kaiser
Maria, Wittwe Maximilian II.), von Schack (der Auszüge aus i

*) Madrid 1596.

gibt), als ein in Briefform redigirter Commentar der Poetik des Aristoteles charakterisirt, in welchem die Grundregeln, die nach des Verfassers Meinung die castilische Poesie zu leiten hatten, zwar nach den Principien der alten Philosophie, aber ohne blinden Autoritätsglauben aufgestellt worden seien.

Der Unterschied von Tragedias und Comedias wurde nur von den italienisirenden und antikisirenden Dichtern gemacht, die übrigen bezeichneten alle Stücke, mit Ausnahme der Autos, Loas, Pasos oder Entremeses ohne Unterschied als Comedias. Obschon in den Comedias meist ernste und komische Elemente miteinander vermischt oder verbunden erscheinen, würden sich diese doch noch von solchen haben unterscheiden lassen, welche entweder nur ernste oder nur heitere Elemente enthielten. Dies geschah indeß nicht. Erst später spricht man wohl noch von Burlescas. Dagegen kam schon vor Lope de Vega die Unterscheidung von comedias de capa y espada und comedias de ruido o de teatro vor, ohne daß die Dichter doch selbst bei der Titelangabe Gebrauch davon machten. Es kann nicht Wunder nehmen, daß die Begriffe, welche die späteren Schriftsteller mit diesen und anderen Bezeichnungen verbinden, so schwankende sind, da man schon in jenen Tagen einen sehr willkürlichen Gebrauch davon machte und die damit unterschiedenen Gattungen im Laufe der Zeit große Veränderungen erfuhren oder auch theilweise miteinander verschmolzen. Ursprünglich waren wohl alle Comedias im Gegensatze zu den kirchlichen Spielen weltlichen Charakters. Als man aber auch heilige und legendäre Stoffe auf der weltlichen Bühne einführte, unterschied man diese als comedias divinas oder de santos. Die Unterscheidung de capa y espada und de ruido o de teatro bezog sich nur auf die übrigen, und zwar auf die durch den Inhalt bedingte Darstellungsweise derselben. Denn für die einfacheren bedurfte man nichts, als das herkömmliche Costüm der guten Gesellschaft, in deren Kreisen diese Stücke spielten, von dem sie daher auch den Namen capa y espada empfingen, wogegen diejenigen Stücke, welche reiche und geräuschvolle Begebenheiten zur Darstellung brachten, noch eines größeren Theaterapparats bedurften und hiervon den Namen de teatro o de ruido hatten. — Nun war es natürlich, daß Stücke, in denen Könige auftraten und eine hervorragende Rolle spielten,

meist zu den letzteren gehörten. Keineswegs war dies aber ursprünglich ein unterscheidendes Merkmal dafür. Könige konnten ebenso gut wie Personen niederer Stände gelegentlich auch in einer comedia de capa y espada auftreten. Und wenn es andererseits in der Natur der Sache liegt, daß zu letzterer vorzugsweise das gehörte, was wir heute in die Begriffe des Intriguen-, des Situations- und des Conversationsstücks zusammenfassen und die theils volksthümlichen, theils heroischen Stoffe der Historie, Mythe und Sage dagegen vorzugsweise der comedia de ruido o de teatro zufallen, so bietet doch auch dieses kein entscheidendes Merkmal der Unterscheidung dar, da nach den oben entwickelten Begriffen letztere ebenso wenig Intriguen- und Situationsstücke ganz von sich ausschloß, wie erstere heroische Charaktere und Begebenheiten. Doch scheint es nicht zu bezweifeln, daß *später* unter der comedia de capa y espada hauptsächlich Intriguen-, Situations- und Conversationsstücke und unter der comedia de ruido o teatro Spektakel- und Ausstattungsstücke verstanden wurden, daher nun noch eine besondere Bezeichnung für die historischen, sagenhaften, mythologischen Stücke nöthig und, nach Calderon's Zeit, auch in der comedia heroica gefunden wurde. Desgleichen entstand später neben der Burlesca, die ursprünglich in einer paradostischen Darstellung pathetischer und sentimaler Stoffe bestand, auch noch die comedia de figuron, welche auf die chargirte, burleske Darstellung eines bestimmten Charakters ausging, um den sich die ganze Handlung gruppirte.

IV.

Lope de Vega und seine Zeit.

Lope de Vega. — Zeitverhältnisse bei seinem Auftreten. — Quellen seiner Lebensbeschreibung. — La Dorotea. — Erste Schicksale. — Wahrheit und Dichtung. — Erste Ehe mit Isabel de Urbina. — Zweite Ehe mit Juana de Guardia. — Uebertritt in den geistlichen Stand. — Poetische Thätigkeit und Anfeindungen. — Allgemeiner Ueberblick seiner dramatischen Thätigkeit. — Späteste Schicksale und Tod. — Allgemeiner Charakter der Dramen Lope de Vega's. — Seine eigenen, in der neuen Kunst Schauspiele zu schreiben, enthaltenen Ansichten vom Drama. — Seine Fehler und Vorzüge. — Fülle seiner Charakteristik und Weite seiner Weltanschauung. — Verschiedenheit seiner Lebensauffassung. — Veränderung des Nationalgeistes. —

conventionellen Begriffe von Glauben, Ehre und Königthum. — Liebe und . — Eintheilung der Dramen Lope de Vega's. — Seine Autos und Comedias inas. — Historische, heroische und romantische Dramen. — Alttestamentliche Dramen. — Lustspiele. — Volksthümliche Stücke und Entremeses.

Was die Entwicklung des nationalen spanischen Theaters bis- r gehindert hatte, war zwar, wie wir gesehen, zum Theil in ver- hiedenen äußeren Verhältnissen begründet, aber doch nur zum heil. Das größte Hinderniß lag in dem Mangel wahrhaft be- eutender dramatischer Talente. Dies sollte die Erscheinung eines Dichters in's Licht stellen, der grade erst dann das nationale spanische heater wie spielend begründete und durch das Genie und die ruchtbarkeit seines Geistes zu höchster Blüthe brachte, als jene ußeren Verhältnisse dazu noch ungleich ungünstiger erschienen, zur eit Philipp II., welcher die Inquisition erst völlig zu dem furcht- aren Werkzeuge des Despotismus machte, welchem die politische reiheit der Nation allmählich erlag und unter dem, wie unter dem umpfsinnigen Nachfolger desselben, das Nationalgefühl durch den Untergang der Armada, den Abfall der Niederlande, die erfolglosen inmischungen in die religiösen Wirren Frankreichs so große Ent- äuschungen und Demüthigungen erfuhr, während die antikisirende italienische Richtung die noch immer bevorzugte Lyrik völlig beherrschte. Dieser Dichter war Lope de Vega.

Andererseits ist freilich wohl zu beachten, wie es auch erst nter der Regierung jenes finsteren Monarchen war, daß sich nach ngerer Unterbrechung wieder ein fester Regierungssitz, eine Residenz Spanien bildete. Denn gewiß hängt hiermit der Aufschwung es Interesses zusammen, welches der Adel und die Gebildeten tzt wieder an der Entwicklung der Poesie zu nehmen begannen, nd welches sich in der Bildung von Akademien, in der Errichtung oetischer Gerichte und Wettkämpfe kennzeichnete. Daß aber hieraus llein Erscheinungen, wie die eines Lope de Vega, und Erfolge ie die seinigen zu erklären seien, wird durch zwei Thatsachen wider- egt. Erstlich blieb das Theater unter Philipp II. und Philipp III. och ganz volksthümlich. Sodann konnte ein Fürst, wie Philipp II., er auf dem Gebiete der Phantasie und Dichtung eine gewisse Freiheit ur deshalb gestattete, um die freie Forschung der Geister von den Ge- ieten der Religion und Wissenschaft abzuziehen, der seiner Nation zwar

selber furchtbare Schauspiele von einer grausigen Wirklichkeit gab, durch die aber nur jeder freiere sich gegen seine Gewalt und das Dogma der Kirche sträubende Gedanke erstickt werden sollte, der Entwicklung eines freien nationalen Dramas überhaupt niemals förderlich sein. Es war schon das Aeußerste, wenn er dieselbe nicht gradezu hinderte; auch noch das würde geschehen sein, wenn nicht sein Tod dazwischen getreten wäre. Im Jahre 1598 (2. Mai) verordnete er (allerdings mit bestimmt durch allerlei Mißbrauch der Theaterfreiheit) die Aufhebung aller dramatischen Vorstellungen; wobei es blos fraglich ist, ob nur für die Hauptstadt oder das ganze Land. Erst unter seinem Nachfolger Philipp III. wurde dieses Verbot nach langem Erwägen mit gewissen Einschränkungen wieder aufgehoben, die freilich nicht lange berücksichtigt wurden. Auch ist es noch zweifelhaft, ob überhaupt ohne das Ansehen, welches das Drama schon damals durch Lope de Vega gewonnen, das von Philipp III. in dieser Sache von seinen Staatsmännern und Theologen eingeholte Gutachten zu Gunsten der Theater ausgefallen sein würde.

Ueber das Leben Lope de Vega's liegen außer der panegyrisch gehaltenen Biographie seines Freundes und Schülers Montalvan*), die dieser ganz unmittelbar nach dem Tode des Meisters und unter dem Eindruck desselben herausgegeben, auch noch in seinen eigenen Schriften eine Menge zerstreuter Nachrichten vor. Zu ihnen gehören die Epistola de Belardo à Amarilis**), die al Doctor Mathias de Porras, à Don Ant. de Mendoza, al Doctor Gregorio de Angulo, à Don Luis de Haro, der Laurel de Apolo, der zweite Theil der Filomena und die Zueignungen und Vorreden verschiedener anderer seiner Werke. Von ganz besonderer Wichtigkeit dafür ist aber auch noch die in Prosa und gewiß nicht für die Darstellung geschriebene comedia Dorotea***). Sie handelt von den Verirrungen eines leidenschaftlich bewegten jungen Herzens in der Collision zweier

*) Fama posthuma á la vida y muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio (Madrid 1636).

**) Der Name Belardo ist der Dichtername Lope's. Er bezeichnete sich mit demselben in seiner Arcadia.

***) Daß diese Comedia die einzige in fünf Acte getheilte des Dichters, ist jedoch unrichtig.

Liebesverhältniſſe mit Gefühlen, welche in einem ſtark entwickelten, aber falſch gerichteten Ehrbegriff wurzeln. Bei aller Verſchiedenheit des Gegenſtandes und der Behandlung bildet die Dorotea ein Seitenſtück zur Celeſtina, der ſie an Bedeutung nichts nachgibt, aber ungleich ſympathiſcher berührt. Lope de Vega würde auch ohne die Beziehungen, welche dieſe Dichtung zu ſeinen eigenen Erlebniſſen gehabt haben ſoll, mit Recht einen großen Werth auf dieſelbe haben legen können. Montalvan hat aber auch noch eine wahrheitsgetreue Schilderung aus dem Leben des Dichters darin zu finden geglaubt. Fauriel*) iſt in neuerer Zeit für dieſelbe Anſicht eingetreten, die er zugleich zu begründen verſuchte. Damas Hinard hat ſie wieder bekämpft und zurückgewieſen**); Graf Schack aber beide Anſichten auf das richtige Maß zurückzuführen geſtrebt.

Lope Felix de Vega Carpio wurde am 25. Nov. 1562 zu Madrid geboren. Schon dieſes Ereigniß war, wie er ſelber erzählt***), von einem romantiſchen Zauber umwoben. Seine Familie, die ſich der Verwandtſchaft mit Bernardo de Carpio rühmte, bewohnte als Stammſitz das Erbgut Vega im Thale von Carriedo in Aſturien. Sein Vater, obſchon verheirathet, knüpfte ein neues Liebesverhältniß an und entwich nach Madrid. Die Liebe und Eiferſucht ſeiner Gattin verfolgten ihn aber dahin und es gelang auch

---

*) Revue des deux mondes (1839, sept. 1).

**) Notice sur Lope de Vega vor ſeinem „Chefs d'oeuvre du théâtre espagnol (Paris 1842, Bd. I.).

***) Die Charakteriſtik Lope de Vega's von Schack gehört zu dem Ausführlichſten und Beſten, was über dieſen Dichter geſagt worden iſt, ſowie zu den bedeutendſten Partien ſeines ſchon öfter gerühmten Werkes. Von den über Lope de Vega handelnden Schriften mögen außerdem noch folgende hier erwähnt werden: Alberto Liſta, Lecciones de Lit. Esp. (Madrid 1836); Hartzenbuſch, Obras escog. de Lope de Vega Madrid 1853); Lord Holland, Some account on the life and writings of Lope F. de Vega C. (London 1806 und 1817, 2 v.); Ticknor (a. a. O.) Bd. I. (S. 533; Fauriel, Revue des deux mondes. Sept. 1. 1839; Damas Hinard, a. a. O. (Paris 1842); Erneſt Laſond, Etudes sur la vie et les oeuvres de Lope de Vega (Paris 1857); Eugene Baret, Théâtre de L. de V., Paris 1869; Graf Soden, Schauſp. des Lope de Vega, Leipzig 1820; L. Lemcke (a. a. O.), Bd. II. S. 401 und Bd. III. S. 179; Klein (a. a. O.) Bd. IX. S. 489; Grillparzer, Studien zum ſpaniſchen Theater. (Sämmtl. Werke Stuttg. 1872, Bd. VII. S. 123; M. Enk, Studien über Lope de Vega; auch Wien. Jahrb. 87 u. 88.)

derselben, eine Versöhnung herbeizuführen, deren Frucht unser Dichter, das dritte Kind dieser Ehe war — „Das Wunder des Erdkreises", ruft Montalvan*) aus, „die Glorie seiner Nation, der Glanz seines Vaterlandes, das Orakel von dessen Sprache, der Mittelpunkt alles Ruhmes, der Zielpunkt des Neides, das Schooßkind des Glücks, der Phönix des Jahrhunderts, der König der Dichtung, der Orpheus der Wissenschaft, der Apollo der Musen, der Horaz der Dichter, der Virgil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker, einzig unter den Größten, größer als Alle, und groß in Allem und Jedem!" — Wie überschwänglich dieses Lob aber auch klingt, so bleibt die darunter liegende Wahrheit doch immer noch staunenswerth, ja nahezu unglaublich, nicht nur was die Fruchtbarkeit, sondern auch was die Mannichfaltigkeit und Stärke seines dichterischen Ingeniums betrifft. Konnte Lope sich doch selbst kaum besinnen, eher sprechen als dichten gekonnt zu haben. Schrieb er doch mit dem 11. oder 12. Jahre schon seine erste Komödie, die uns möglicherweise, wenn auch in etwas veränderter Form, in dem für sein „erstes Drama" geltenden „El verdadero amante" (der getreue Liebhaber) erhalten geblieben ist**). Dichtete er doch neben seinen ebenso zahlreichen lyrischen und epischen Werken mehr Dramen als alle die vielen mitlebenden dramatischen Dichter zusammen! Hätte doch er allein den ganzen Bedarf des Theaters fast damit decken können. Er selbst versichert in der Epist. de Claudia mehr als 100 Mal Schauspiele in 24 Stunden geschrieben und auf die Bühne gebracht zu haben und doch bewegen sich diese Spiele meist in den schwierigsten Versformen, die er freilich alle mit spielender Leichtigkeit handhaben mußte. Sein Leben war eben ein fast ununterbrochenes Dichten und sein Dichten eine jederzeit fertige Improvisation.

---

*) Epistola á Amarylis, Obras sueltas (Madrid 1776, 21 Bde.), 1. Bd.

**) Es ist ein Schäferdrama, dessen Hauptmotiv in anderer Form und Wendung auch in seinem „Stern von Sevilla" wiederkehrt. Amaranta beschuldigt darin den sie verschmähenden Jacinto des Mords, um nach altem gothischen Rechte über sein Leben verfügen und ihn hierdurch, wie sie hofft, zu einer Verbindung mit sich zwingen zu können. Jacinto bleibt aber standhaft und seiner Geliebten getreu. Ueberwunden von so viel Treue macht Amaranta ein offenes Bekenntniß, Jacinto wird frei und gelangt in den Besitz der Geliebten.

Da Lope sehr frühe der Eltern beraubt worden war, sorgte sein Oheim Miguel del Carpio für seine weitere Erziehung. Die Schule wurde aber dem feurigen phantastischen Geiste des Knaben zu eng. Er verließ heimlich mit einem ähnlich gesinnten Altersgenossen Madrid. Das Abenteuer sollte jedoch von nur kurzer Dauer sein. Die jungen Leute erregten Verdacht und wurden nach einem offenen Bekenntniß wieder nach Hause geschickt. Es scheint, daß Lope auch jetzt nicht zu lange hier aushielt. Er selbst erzählt, daß er es bis zur Mathematik gebracht habe, als die Liebe „diese Liebe, die all' ihre Versprechungen nur lügt", ihm ihr zu folgen befahl; doch habe diejenige, welche er liebte, von der Mathematik nichts verstanden, sondern ihn zum Poeten gemacht. Möglich, daß er dann später, um sich den Netzen dieser Leidenschaft wieder zu entziehen, die Waffen ergriff, worauf einige Stellen seiner Schriften hin zu weisen scheinen*). Jedenfalls aber ist er in noch großer Jugend in die Dienste des Geronimo Manriqués, Bischofs von Avila, getreten, welcher das seltene Talent des Knaben erkennend, für die weitere Ausbildung desselben sorgsam bemüht war; wessen Lope auch später wiederholt dankbar gedenkt. Er bezog auf diese Weise die Universität Salamanca, die er jedoch bald mit der von Alcalá de Hanáres vertauschte, wo er Theologie, Philosophie und Sprachen studirte. Nachdem er den Grad eines Baccalaureus erworben, wandte er sich wieder zurück nach Madrid, um sich dem geistlichen Stande zu weihen, gerieth aber auf's Neue in die Schlingen der Liebe. Es ist eben hier, wo sich die in der Dorotea geschilderten Begebenheiten einfügen würden. Nach ihr würde Lope im Alter von 17 Jahren gestanden haben, als er sich hier in die Nichte einer Verwandten, bei welcher er wohnte, verliebte. Margheſa erwiderte diese Liebe, aber beide hielten mit dem Geständniß derselben bis zu dem Tage zurück, an welchem das schöne Mädchen sich mit einem ungeliebten Manne vermählen mußte. Doch blieb dem Jüngling, der hier Fernando genannt ist, kaum Zeit, über sein Schicksal und seinen Schmerz nachzudenken, da ihm die Liebe plötzlich von anderer Seite in verführerischer Weise entgegen kam. Eine junge Dame,

*) Schack glaubt, daß er bereits mit seinem 11. Jahre sich den Kriegszügen nach Afrika anschloß.

deren Mann seit lange schon abwesend war und auch niemals wieder zurückkehren sollte, ließ ihm ihre Neigung zu erkennen geben. Er fand nun in den Armen Dorotea's ein Glück, welches in denen Margheſens zu erlangen er kaum zu träumen gewagt. Allein er war arm und Dorotea's Mutter drängte dieſelbe zu einer reichen Verbindung. Dorotea würde vielleicht widerſtanden haben, wenn Fernando-Lope ſie nur entſchieden dazu aufgefordert hätte, aber ein unſeliges Gefühl verletzter Eitelkeit und falſch gerichteter Ehre hielt dieſen hiervon zurück. Er beſchloß, ſeinen Schmerz in der weiten Welt zu vergeſſen, wozu er jedoch die Mittel ſich erſt noch verſchaffen mußte. Er nahm zu dieſem Zwecke die Hülfe ſeiner früheren Geliebten in Anſpruch, die ja zugleich ſeine Verwandte noch war. Doch überſah er dabei, daß er, der ſo raſch aus verletztem Selbſtgefühl ein Band der Liebe zerriſſen hatte — durch das Nachſuchen und die Annahme dieſer Wohlthat von den Händen einer früheren Geliebten ſeine Ehre in empfindlichſter Weiſe bloßſtellen mußte. Die in vollen Flammen lodernde Liebesleidenſchaft hatte aber in ihm das Gefühl der Ehre faſt völlig betäubt. Auch gelang es ihm nicht Dorotea vergeſſen zu können. Er kehrte nach Madrid zurück, wo der Zufall eine neue Anknüpfung mit derſelben herbeiführte. Doch gerieth er hierdurch ſehr bald in eine Lage, die er mehr und mehr als tiefe Entwürdigung empfinden mußte. Inzwiſchen war Margheſen Wittwe geworden. Ihre für den früheren Geliebten feſt im Herzen bewahrte Neigung glaubte nun ihre Anſprüche wieder geltend machen zu dürfen. In dieſer Colliſion zweier Neigungen wußte der junge Mann ſich nicht anders zu helfen, als indem er beide zu befriedigen ſuchte. Auch verſchmähte er nicht, die Wohlthaten beider Geliebten entgegenzunehmen. Das Gefühl der Ehre ſchien in ihm eben völlig erſtickt. Doch erwachte es wieder und beſtimmte ihn zu einem neuen und entſchiedenen Bruche mit Dorotea, um ſich Margheſen ausſchließlich zu widmen. Ein ſolcher Abſchluß der Comedia würde aber gewiß nicht befriedigt haben. Um dieſe Befriedigung einigermaßen herbeizuführen, bediente ſich der Dichter eines Kunſtgriffs. Er fügte dem dramatiſchen Abſchluß, den ſeine Darſtellung in dieſem Ereigniſſe fand, noch einen epiſchen, in Form einer Prophezeiung der ſpäteren Schickſale der Liebenden an.

Es iſt aber grade dieſe Prophezeiung, die, weil ſie Schrift

für Schritt die späteren Lebensschicksale des Dichters enthält und zugleich ein aufhellendes Licht auf die dunkleren Stellen derselben verbreitet, zu der Annahme führte, daß auch die ihnen vorausgegangenen, in seiner Dorotea geschilderten Ereignisse, eigene Erlebnisse des Dichters seien, wodurch sich denn manches von dessen späteren Schicksalen als die Folge und tragische Sühne früherer Verirrungen darstellen würde, wie es denn in der That auch noch andernorts von ihm so dargestellt worden ist. Was andererseits wohl am meisten von dieser Annahme wieder zurückhielt, war der Umstand, daß Lope in den geschilderten Vorgängen keineswegs in einem besonders günstigen Lichte erscheint. Es sind verschiedene gradezu abstoßende Züge darin. Indessen werden dieselben wieder gemildert, wenn das, was Lope de Vega in seiner Dorotea überhaupt zu schildern beabsichtigte, gleichviel ob es eigen Erlebtes war oder nicht, näher in's Auge gefaßt wird. Handelte es sich darin doch wesentlich um die Darstellung eines noch unerfahrenen Jünglings, welcher abwechselnd die Beute sinnlicher Liebesleidenschaft und eines starken, wenn auch übelberathenen Ehrgefühls wird, weil diese beiden Gefühle in ihrer Heftigkeit einander abwechselnd ausschlossen und betäubten. Die Liebe hieß ihn die Gebote der Ehre mißachten und die Ehre die Pflichten der Liebe mit Füßen treten. Aber die Nemesis sollte nicht ausbleiben. Alle Wunden, welche die Liebe dem Dichter später geschlagen, werden hier dargestellt als die Vergeltung früherer Verirrungen. Doch fehlen die letzteren auch dem späteren Leben des Dichters nicht ganz.

Zur Zeit der in der Dorotea geschilderten Vorgänge scheint Lope in die Dienste des Herzogs von Alba (eines Enkels des Feldherrn) getreten zu sein, zu dessen Verherrlichung er die Arcadia schrieb, in welcher, gleichwie der Dichter, der Herzog, auf seinen eigenen Wunsch, selber mit auftrat, ersterer unter dem Namen Belardo, welcher sein Dichtername geblieben ist. Sehr bald nach dem Bruche mit Dorotea wurde Lope von einer neuen Liebe zu Isabel, der Tochter des Don Diego de Urbina ergriffen. Eine erstrebte Verbindung mit ihr scheint aber, wie theils aus der Dorotea, theils aus der Epistola á Baltasar Elisio de Medinella hervorgeht, durch die Intriguen Dorotea's und eines falschen Freundes gehindert worden zu sein, die ihn sogar in's Gefängniß brachten. Viel-

leicht daß es ihm nur mit Hülfe eines anderen Freundes, Claudio Conde, daraus zu entfliehen gelang. Mit diesem wendete er sich zunächst nach Valencia. Um weiteren Verfolgungen zu entgehen, nahm er dann Kriegsdienste und betheiligte sich so an jener unglücklichen Expedition der großen Armada gegen England, doppelt unglücklich für ihn, weil sein älterer Bruder, mit welchem er hier zufällig zusammentraf, eines der ersten Opfer derselben wurde. Von vielen Kugeln durchbohrt, verschied dieser in seinen Armen. Hier war es auch, wo er sich eine inzwischen erwachte neue Liebe (deren Gegenstand er als Filis besungen) aus dem Herzen riß und die an sie gerichteten Gedichte zu Pfropfen für seine Muskete verwendete*). Doch sollte er auch, wie Montalvan berichtet (dessen Schilderungen dieser Periode jedoch vieles vermengen), der Einzige sein, der von diesem traurigen Kriegszuge mit einer Ausbeute, seinem berühmten Epos la Hermosura de Angelica, in welchem er mit Tasso wetteiferte, zurückkehrte. — Erst jetzt scheint seine Verbindung mit Isabel, doch immer noch gegen den Willen ihrer Eltern, zu Stande gekommen zu sein. Nur kurze Zeit später zwang ihn ein neuer Unfall (ein mit dem Tode des Gegners endendes Duell), zu neuer Flucht aus Madrid. Auch diesmal suchte er wieder Schutz in Valencia, wo er mit den Häuptern des dortigen dramatischen Dichterkreises, besonders mit Christoval de Virues und Guillen de Castro in freundschaftliche Beziehungen trat. Es ist ungewiß, ob er sein Exil, welches sieben Jahre dauerte und von seiner Gattin getheilt wurde, nur in Valencia verbrachte oder, wie man erzählt, inzwischen auch einige Zeit in Italien war. Kaum zurückgekehrt, sollte der Tod ihm seine treue Gattin entreißen. Auch die einzige Frucht dieser Ehe, eine Tochter mit Namen Theodora, war ihm wieder zeitig entrissen worden. Lope hat Isabel unter dem Anagramm Belisa in verschiedenen Gedichten verherrlicht**).

*) Egloga a Claudio, Obros IX. S. 356.

**) Die Geschichte von der Eifersucht Isabel's auf Filis liegt etwas dunkel. Einige behaupten, daß der Dichter nach Isabels Tode eine Verbindung mit Filis nachgesucht, diese ihn aber zurückgewiesen habe. Andere lassen ihn, und wohl richtiger, sich diese unglückliche Liebe, wie oben erzählt, schon vor der Verheirathung mit Isabel aus dem Herzen reißen. Isabella müßte also mit ihr vor ihrer Verheirathung zu kämpfen gehabt haben.

Es mag um das Jahr 1595 gewesen sein, als Lope wieder nach Madrid zurückkehrte, wo er nacheinander als Secretär in die Dienste des Marqués de Malpica, des Grafen Lermos (Cervantes' späteren Schützers) und 1599 in die des Marqués de Sarria trat. Kurze Zeit früher, nachdem er die Hand Dorotea's, die durch den Tod ihres zweiten Gatten wieder frei und auch reich geworden war, entschieden abgelehnt hatte, vermählte er sich zum zweiten Male und zwar mit Doña Juana de Guardia. Die Zeit der stürmischen Jugend schien hiermit zum Abschluß gekommen und eine Aera reinen, geläuterten Glücks für ihn angebrochen zu sein. Er selbst hat die reizendsten, rührendsten Bilder von demselben entworfen. Allein es hinderte nicht, daß er auch noch jetzt sich vorübergehend in die Irrwege der Liebe verlor. Einem Verhältnisse mit Doña Maria de Luxan entsprang 1605 die Geburt einer Tochter, Marcella, und 1606 die eines Sohnes, Lope. Allein alles Glück, welches ihm die Liebe auf diese Art brachte, schien ihm zu einer Quelle des Schmerzes werden zu sollen. Wahrscheinlich 1611 ward ihm sein Lieblingskind, sein siebenjähriger Sohn Carlos entrissen und nur ein Jahr später forderte die Geburt eines dritten seiner Ehe entsprossenen Kindes den Tod seines Weibes zum Opfer. Sein Gemüth wurde durch diese Schicksalsschläge ernster gestimmt. Der Gedanke, sich dem geistlichen Stande, für den er ursprünglich bestimmt war, zu weihen, gewann nun doch noch in seiner Seele immer mehr Raum. Die eifrige Strenggläubigkeit seines Geistes war schon bei früheren Gelegenheiten hervorgetreten, besonders in seiner Dragontea*), einem ganz von fanatischem Hasse erfüllten, gegen die Königin Elisabeth, die „blutrothe babylonische Hure" und den Seeräuber Drake, den Ueberwinder der unüberwindlichen Armada, gerichteten Gedichte, sowie in seinem Isidro**), einer Verherrlichung des heiligen Isidor. Nachdem er, vielleicht in Anerkennung der hierdurch erworbenen Verdienste, zum Familiar***) der Inquisition ernannt

*) Valencia 1598. **) 1599.

***) Familiares wurden die Unterbeamten der Inquisition genannt. Doch wurde der Titel nur als Ehrenzeichen verliehen, welches aber nur diejenigen empfangen konnten, deren Abstammung durch vier Generationen frei von jeder ketzerischen Beimischung war. Es ist immerhin fraglich, ob Lope de Vega in diesem Amte, dem die Aufspürung und Gefangennahme der Ketzer oblag, wirklich amtlich fungirte.

worden war, trat er, es ist ungewiß in welchem Jahre*), erst in den Orden del oratorio de la calle de Olivar und dann in den Orden tercera de San Francisco ein. Schon 1610 war sein großes Heldengedicht Jerusalen conquistata und sein Nuevo arte de hacer comedias, den er auf Anregung einer Madrider Akademie geschrieben und durch welchen er, wie es scheint, die Angriffe zurückweisen wollte, die er bereits damals von Seiten der antikisirenden Schriftsteller und der Anhänger des neuen pretiösen, gekünstelten Stils, erfahren hatte**). Letzterer trat, wahrscheinlich unter Vorgang Marini's, damals in fast allen Ländern hervor, in Italien als Marinismus, in England als Euphuismus, in Spanien als Culturismus, hier nach dem Bahnbrecher dieser Richtung Gongora, auch Gongorismus genannt. In Frankreich wurde derselbe von Ronsard vorbereitet und die noch von Molière bekämpften Précieuses sind eine Nachblüthe davon. Es scheint aber, daß jene Schrift neue heftigere Angriffe, unter Anderen von Gongora selbst zur Folge hatte, vielleicht weil die nur leise Satire, welche dieselbe durchzog, um so tiefer getroffen, da Lope, sich bei einer späteren Gelegenheit in seinem Discurso de la nueva poesia (1521) noch schärfer gegen die Richtung Gongora's, sowie gegen diesen aussprach, ohne doch dessen großes Dichter- und Sprachtalent zu verkennen. Vielleicht ward grade dies die Veranlassung zu einer Annäherung beider, da schon im folgenden Jahre Lope seinem Gegner eine seiner feinsten Comedias widmete, Amor secreto hasta zelos eine Annäherung, die jedoch nicht ohne Gefahr für Lope war, da dieser sich in der Folge nicht mehr ganz unempfänglich für die durch Gongora in die Mode gebrachte Ausdrucksweise zeigte.

Lope de Vega stand zur Zeit jener literarischen Fehde bereits auf der Höhe seines Rufes, wenn dieser sich auch mit den Jahren noch steigern mochte. Schon 1584 sprach Cervantes von ihm als einer Berühmtheit. 1615 erklingt dessen Lob in der Vorrede zu seinen Ocho comedias noch um Vieles emphatischer. In der Viage

*) Siehe hierüber Schack, Nachträge I. S. 31.

**) Seine heftigsten Gegner waren Christov. de Mesa, Rey de Artieda, Manne de Villegas und Christ. Suarez de Figueroa. Dagegen stand er mit Marini, den e bewunderte und von dem A. Wolf (Nachtr. z. Ticknor) glaubt, daß er spanischen Ursprungs und in Spanien erzogen worden sei, in Briefwechsel. Auch verehrte er Ronsard

al parnaso nennt er ihn einen Dichter, den keiner in Versen und Prosa zu übertreffen vermöge. Und Lope de Vega selbst konnte in seinem Peregrino en su patria*) von seinen Schriften schon sagen, daß sie seinen Neidern zum Trotz in Italien, Frankreich und Amerika mit Beifall gelesen würden. Jene frühe Anerkennung des Cervantes kann aber Lope fast nur seinen Dramen verdankt haben, da er, so rasch er auch dichtete und schrieb, mit der Herausgabe seiner Schriften doch äußerst zurückhaltend war; daher er an ihnen auch vieles noch besserte. Erst 1598 erschien überhaupt eines seiner Werke im Druck. Im Jahre 1603 hatte er noch keine seiner Comedias auf diese Weise veröffentlicht, wie viele von ihnen auch schon dargestellt worden waren. Wohl aber beklagt er sich zu dieser Zeit über die Buchhändler, welche fremde Stücke unter seinem Namen herausgaben. Auch der 1604 (fast gleichzeitig) in Valencia, Valladolid, Saragossa und Madrid erschienene 1. Band seiner Comedias war eine bloße Buchhändlerspeculation, welcher er fernstand, und von den 12 Comedias des 3. Bandes gehörten ihm wieder nur drei, von denen des 5. Bandes sogar nur eine einzige an.

Es waren diese Verhältnisse, welche den Dichter 1617 bewogen, die weitere Ausgabe seiner Comedias selbst in die Hand zu nehmen, was nun auch wirklich bei den zwischen dem 8. und 21. Bande liegenden 13 Bänden geschah. Acht weitere Bände erschienen nach seinem Tode, von denen jedoch zwei den Titel des 22. und drei den Titel des 24. Bandes tragen**). Von den Comedias, welche in diesen, nach ihren Titeln scheinbar nur 24, in Wahrheit aber 28 Bänden stehen, deren jeder 12 Stücke enthält, gehören ihm nur 302 an. Schon 1603 hatte er aber, wie aus der Vorrede zu seinem Peregrino

*) Sevilla 1604.

**) Schack a. a. O. Bd. II. S. 691 gibt den Inhalt der verschiedenen Bände an. — Lemcke a. a. O. III. Bd. S. 180 theilt ein Verzeichniß der verschiedenen Ausgaben derselben mit. Keine Bibliothek besitzt die älteste Ausgabe vollständig. — Außerdem gab Lope's Schwiegersohn Don Luis de Usátequi in seinem Vega del Parnaso 8 Comedias von ihm heraus. Nebenher liefen eine Menge Einzeldrucke, von denen Schack (S. 697) ein Verzeichniß von noch 138 Stücken gibt. Sie finden sich zum Theil in den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke, z. B. in den Obras dramaticas escogidas de Lope de Vega por D. Eug. de Hartzenbusch, Madrid 1853 u. f., 4 Bde., und Tesoro del teatro español pub. por D. Eug. de Ochoa, Paris 1838, 5 Bde. S. a. Schack a. a. O., Nachträge I. S. 40.

erhellt, 230 Comedias geschrieben*). 1609 in seinem Nuevo a
ist diese Zahl bereits auf 483 gestiegen; 1618 gibt er diese
auf 800, 1619 auf 900, 1624 auf 1070 und 1632 auf 1500 an. I
seinem Tode (1635) war nach der Angabe seines Testamentsvollstreck
Montalvan diese Zahl sogar bis auf 1800 gekommen, neben 400 ge
lichen Stücken; die Loas und Entremeses nicht mitgerechnet. U
doch war auch dies, wie ich schon andeutete, nur wieder ein Th
seiner poetischen Thätigkeit, da er auf dem Gebiete der epischen u
lyrischen Dichtung fast eben so fruchtbar war, wovon hier nur n
seine Sonette erwähnt werden mögen (die sich auf 700 belaufe
sowie seine Soliloquios (die Lemcke eines der schönsten Andach
bücher nennt), sein religiöser Schäferroman Los Pastores
Belen**), sein Epos La Corona tragica, vida y muerte
Maria Estuarda de Escocia***), welche dem Dichter, der sie d
Papste Urban VIII. gewidmet hatte, die Ernennung zum Doc
der Gottesgelahrtheit, das Maltheserkreuz†) und die Ehrenäm
eines Fiscals der apostolischen Kammer, sowie eines Notars i
römischen Archive eintrug, und La gatomaquia (der Katzenkrie
welches den Kampf zweier Kater um eine Katze besingt, v
ihm unter dem Pseudonym del Licendiado Tomé de Burguil
veröffentlicht wurde††) und eines seiner spätesten und doch vorzi
lichsten Werke ist. Auch jener poetischen Wettkämpfe mag h
gedacht werden, die bei dem Feste der Seligsprechung Isidors v
Madrid 1620 u. 22 stattfanden, und bei welchen Lope de Vega d
Vorsitz führte, sein vierzehnjähriger Sohn Lope aber im ersten Fa
neben dem jungen (zwanzigjährigen) Calderon mit um den Preis ra
Lope leitete dieses Fest durch eine dichterische Rede von mehr
700 Versen ein und hatte auch alle übrigen lustigen Zuthaten un
dem angenommenen Namen des Meister Burguillos geliefert, unter d
er dann, wie wir sahen, auch noch seinen Katzenkrieg veröffentlicht h

*) Auch hiervon findet sich ein Verzeichniß bei Schack (II. S. 698) mit H
vorhebung der noch vorhandenen Stücke, 148 an Zahl.

**) 1612, Madrid.

***) 1627, Madrid.

†) Hierauf bezieht sich der Titel Frey, den er als Ordensritter führte.

††) In den Rimas del Licendiado Tomé de Burguillos, Madrid 16
auch bei Lemcke mitgetheilt, a. a. O. Bd. II. S. 449.

Es geht hieraus hervor, daß Lope's Uebertritt in den geistlichen Stand, wenn er auch mehr als früher der religiösen Dichtung sich weihte, seiner Thätigkeit für das Theater doch nicht Abbruch that. Eben so wenig vermochte das Alter die Fruchtbarkeit und die Kraft seines Talents zu schwächen, da selbst noch die spätesten seiner Werke von derselben Frische, derselben Heiterkeit, demselben Uebermuthe des Geistes, wie die früheren, erfüllt sind. Es wird zwar gesagt, daß er vom Jahre 1631 an nichts mehr für die Bühne gedichtet, sondern dieser Thätigkeit aus Gewissensscrupeln entsagt habe. Es steht damit aber in Widerspruch, daß er noch 1632 seine Dorotea, 1634 seine Rimas del Licendiado Tomé de Burguillos veröffentlicht hat, dessen Anonymität nur eine scheinbare war, und daß nach Montalvan die Zahl seiner Dramen seit 1632 noch um 300 neue gewachsen sein soll. Wohl aber scheint er in seinen letzten Jahren zurückgezogener gelebt zu haben und den Huldigungen, die ihm auf allen Schritten entgegen kamen, ausgewichen zu sein. Sein Garten, ein kleiner Kreis treuer Freunde bot ihm Ersatz für alles, was das Schicksal ihm allmählich entrissen. Seine Tochter Marcella, ein ebenso geistvolles, wie schönes Mädchen, war, obschon sie ihn zärtlich liebte, in's Kloster getreten — ein Schritt, der ihn mit tiefem Schmerz erfüllte, obschon er ihn, wie es scheint, nicht zu hindern gesucht. Sein Sohn Lope fiel als Soldat in der Schlacht. Die ihm aus seiner Ehe mit Juana hinterbliebene Tochter Feliciana verheirathete sich 1630 mit einem Don Luis Usategui. Nur die Freundschaft, nur die Bewunderung der Welt blieben dem innerlich immer mehr vereinsamenden Dichter treu, dessen Namen sprüchwörtlich für alles Schöne, Große, Wunderbare geworden war, und der sich nun immer mehr den Pflichten weihte, welche ihm als Mitglied verschiedener frommer Gesellschaften oblagen. Er las — heißt es bei Schack — jeden Morgen Messe, theils in der Parochialkirche, theils aus Anhänglichkeit an seine Tochter Marcella im Kloster der Barfüßerinnen; er besuchte die Hospitäler, um den Kranken den letzten Trost zu spenden und fehlte bei keinem Leichenbegängniß; man erzählt sogar, daß er bei einem solchen einmal den Todtengräberdienst selber versehen habe.

Von der Beliebtheit, deren er sich bis zu seinem Tode erfreute, legen allein schon die Nachrichten über diesen letzteren genügendes Zeugniß ab. Bereits seit Anfang des Jahres 1635 war Lope von

einem unüberwindlichen Tiefsinn ergriffen. Seine Frömmigkeit schi
nur noch in Kasteiung und brünstiger Buße Genugthuung find
zu können. Am 18. Aug. d. J., nachdem er in seinem Oratorium
wie gewöhnlich, Messe gelesen, schloß er sich so in sein Zimm
und geißelte sich bis auf's Blut. Zwar besuchte er am Abe
noch einen wissenschaftlichen Verein, die Erschöpfung aber übermann
ihn dort. Er mußte nach Hause getragen werden und verfiel
einen Schwächezustand, von dem er sich nicht wieder erholte.
den Armen seiner herzugeeilten Tochter Feliciana gab er, nachde
er die letzte Oelung empfangen, umgeben von seinen nächsten Freunde
darunter dem Herzog von Sessa, am 21. August 1635, 73 Jah
alt, seinen Geist auf. Die von dem Herzog angeordnete Leichenfei
wurde zu einer Huldigung des Dichters und Menschen, wie
wohl keinem Sterblichen vor und nach ihm zu Theil geworden i
Auf Ansuchen seiner Tochter Marcella ging der Trauerzug,
welchem sich fast ganz Madrid betheiligte, an ihrem Kloster vorübe
In der St. Sebastianskirche fand die Feier der Beisetzung sta
Es wird erzählt — heißt es bei Schack — daß in dem Augenbli
wo man den Todten vom Katafalk herabgenommen, um ihn in d
Gruft zu senken, ringsum ein tiefer Seufzer gehört worden sei, als
Spanien erst in diesem Augenblick seinen großen Dichter verloren hätt

Ein neuntägiger Trauergottesdienst folgte. Auf allen Theater
in allen Vereinen fanden Gedächtnißfeiern statt. Mehr als 1
Dichter suchten sein Andenken durch Oden, Sonette, Elegien zu ve
herrlichen. Sie sind theils in der Fama posthuma á la vida y muer
del Doctor Frey Lope de Vega Carpio y elogios panegiric
á la immortalidad de su nombru seines Freundes Montalvan, thei
in den 1636 in Venedig erschienenen Esequie poetiche enthalte

Lope de Vega hinterließ keine Reichthümer. Als er i
Jahre 1630 seine Tochter verheirathete, mußte er den König u
die Aussteuer derselben angehen, weil er mittellos war. In eine
an seinen Sohn Lope gerichteten Vorworte des 16. Bandes sein
Comedias (1622) beklagt er sich über die kümmerlichen Einnahme
welche ihm seine dichterische Thätigkeit verschafft habe. Di
mochte zu jener Zeit vielleicht zutreffen*). Inzwischen hatte si

*) Daher Lord Holland aus diesen Worten zu viel schloß, wenn er dem groß
Dichter Undank und Ungenügsamkeit vorwarf.

er sein Einkommen beträchtlich vermehrt. Man hat berechnet, aß Lope für seine Comedias allein an Honorar 97,000 Ducaten ezogen hat — wozu später noch 740 Ducaten jährlichen Einkommens an Pfründen kamen. Wir wissen von Lope's Leben zu wenig, um, wenn diese Zahlen richtig sind, zu sagen, wie viel er von jenen Summen für seinen eigenen Unterhalt und seine Liebhabereien verwendet, doch wissen wir von demselben genug, um behaupten zu können, daß ein großer Theil davon Werken der Wohlthätigkeit zufloß. Ich glaube, daß er in dieser Beziehung seinem König Wamba manche Züge aus seinem eigenen Leben geliehen hat. — Andererseits kann aber kaum ein Zweifel darüber obwalten, daß der Gewinn kein allzu niedrig anzuschlagendes Motiv seiner schriftstellerischen Thätigkeit war. „Die Dürftigkeit und ich", sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza, „vereinigten uns zu einem Handelsgeschäft mit Versen und verfaßten Komödien in einem besseren Stil; ich erhob sie zuerst aus ihren niedrigen Anfängen und erzeugte in Spanien mehr Poeten, als es Atome in der Luft gibt." Auch als ihn die Dürftigkeit verließ, mochte der Gewinn noch immer ein mächtiger Impuls für die Fruchtbarkeit dieses Dichters bleiben, wie aber schon aus den hier angeführten Worten und mehr noch aus seinen Werken hervorgeht, sie nicht allein. Immer leitete ihn zugleich noch das Streben, seinem Genie zu genügen und etwas Gutes hervorzubringen. Ziehen wir freilich nur die Zahl seiner Werke in Betracht, so werden wir uns leicht zu dem Urtheil bestimmt finden, daß Lope ein Vielschreiber war, sehen wir aber zugleich auf den Werth dieser Werke, beachten wir, daß bei aller Verschiedenheit dieses Werths nicht nur eine große Zahl zu den Meisterwerken der spanischen Bühne gehört, sondern selbst noch die schwächeren bedeutende Eigenschaften zeigen, so müssen wir im Gegentheil zu dem Schlusse gelangen, daß es zweierlei Arten des Genies giebt, von denen die eine ihre Stärke in der Concentration, in der Vertiefung, die andere dagegen in der Leichtigkeit, in der Unmittelbarkeit findet. Diese Leichtigkeit und Unmittelbarkeit fehlt selbst noch den tiefsten und ernstesten Werken des Dichters nicht.

Auf einen Dichter wie Lope de Vega konnten sich alle die als auf ein fast unwiderlegliches Beispiel berufen, welche der Theorie

und Reflection allen fördernden Einfluß auf die Entwicklung d
Dichtung, wie der Kunst absprechen zu sollen glauben. Man h
als weiteren Beweis dafür auch noch die Thatsache angesehen, d
Lope mit seiner „Neuen Kunst, in jetziger Zeit Komödien zu ve
fassen", in der er gewissermaßen selbst eine Theorie seiner Kun
habe aufstellen wollen, doch nur gezeigt habe, wie es großen Dichte
nicht schade, sehr schwache Theoretiker zu sein. Indeß beweist dies
Werk schon allein, daß Lope de Vega, wie sehr er bei sein
Arbeiten sich der unmittelbaren Eingebung auch überließ, der Reflexi
dazwischen doch einen Einfluß auf seine künstlerische Thätigk
gestattete; wie überhaupt die Kunstpoesie da erst anfängt, wo d
Dichter über Zweck und Mittel seiner Kunst nachzudenken, sie
erwägen und auf einander zu beziehen, beginnt. Das haben de
in der That alle großen Dichter gethan, daher ich auch bei s
allen bedeutenden dramatischen Dichtern der Spanier auf derarti
Versuche schon hinweisen konnte. Allerdings sind aber diese E
wägungen der Praktiker nicht wie die der Philosophen auf d
Ausbildung eines abstracten Systems gerichtet, sondern immer m
auf die unmittelbare Ausübung ihrer Kunst. Auch mag bei
künstlerischen Schaffen das Moment der Reflexion durch die Schnel
mit welcher es sich vollzieht, nicht selten zu einem gradezu ve
schwindenden werden, was besonders bei den genialeren Natur
der Fall. Es ist aber doch eine irrige Vorstellung, daß das Ge
es überhaupt völlig entbehren könne. Denn wenn es auch richtig, d
letzteres sein Gesetz in sich selbst trägt, so ist dies doch nicht so
verstehen, als ob es überhaupt frei von allen Gesetzen sei, oder
es bestimmenden Gesetze andere als diejenigen seien, denen die übrig
Geister unterworfen sind. Dem Genie offenbart sich vielmehr, u
zwar mehr oder weniger unmittelbar und ohne Reflexion, doch au
auf dem Wege der letzteren, das, was Gesetz für den menschlich
Geist überhaupt ist, nur in einer besonders klaren, reinen u
auf die Natur seines individuellen künstlerischen Geistes, sowie a
einen bestimmten Gegenstand bezogenen Weise. Ueberdies dürfte
im vorliegenden Falle nicht schwierig sein, darzulegen, daß d
Schwächen, die Lope als Theoretiker zeigt, seinen Werken mehre
theils anhaften und auch nur durch die Fülle seiner genialen Eige
schaften hier mehr oder minder verdeckt werden, wobei zu berücksichtig

bleibt, daß Lope's „Neue Kunst" bereits 1609 veröffentlicht wurde und seine Ansichten bis 1638 wohl noch eine weitere Entwicklung erfahren haben werden.

Auch vermag ich nicht ganz in die wegwerfende Beurtheilung einzustimmen, welche dieselben von verschiedenen Seiten gefunden haben. Lope erkennt zunächst an, daß die Regeln des Aristoteles Vieles vor der Art, in welcher man zu seiner Zeit die Komödien verfaßte, voraus habe. Allein er weist nichtsdestoweniger die Berechtigung zu dieser Veränderung aus zwei Umständen nach, mit denen der dramatische Dichter nun einmal zu rechnen habe, aus dem stärkeren Verlangen nach Naturwahrheit und aus dem veränderten Geiste der Zeit. Auch ist es nicht immer ganz ernst zu nehmen, wenn der Dichter das nationale Drama der Spanier so tief gegen das der Griechen und Römer herabsetzt. Es mischte sich wohl auch ein guter Theil Ironie gegen die einseitigen Vertreter der alten Regeln und die Nachahmer der Alten mit ein. So wird man unmöglich annehmen dürfen, daß ein Geist, wie Lope de Vega's, der sich bewußt war, der Stolz seiner Nation zu sein, und sich nicht scheute, mit Ariost und Tasso zu wetteifern, eine Stelle, wie folgende, ohne jede Ironie niedergeschrieben habe: „Wenn ich eine Komödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln und werfe Terenz und Plautus aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu werden) und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihnen albernes Zeug zu bieten, um ihnen zu gefallen." Es ist kaum zu bezweifeln, daß sich dies auf die Vorwürfe bezieht, welche Lope nicht blos von Gegnern und Neidern, sondern selbst von Bewunderern, wie Cervantes, dem er deshalb auch grollte, gemacht wurden. Er erinnert in einer verschleierten Weise daran, daß er auf seine Art jedenfalls das erreiche, wonach doch auch sie, nur vergeblich, strebten, den Beifall des Volkes. Gewiß war es Lope immer zuerst mit um diesen, d.i. um die Wirkung auf sein Publicum zu thun. Daß er sich aber deshalb dem niederen schlechten Geschmack desselben ganz oder doch allzusehr anbequemt habe, widerlegt sich theils durch die außerordentliche Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit seiner Werke, theils dadurch, daß er in ihnen

zum Theil ganz neue Muster aufstellte. Mit dieser Auffassun stimmen auch folgende Worte Tirso de Molina's in seinen Ciga rales de Toledo überein: „Wenn Lope de Vega an vielen Stelle seiner Schriften sagt, daß er von den Vorschriften der Alten m aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen s so thut er das nur aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bo heit Unwissender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit i nicht für Arroganz ausgebe." Ueberhaupt wird man in Lope „Nuevo arte ꝛc." den Theil, welcher den damaligen Zustand d Bühne mit dem Drama der Alten vergleicht, von demjenigen unterscheiden haben, in welchem er selbst Regeln und Rathschlä gibt, die er, bescheiden genug, nur als Aphorismen bezeichnet. Hi werden vor Allem zwei Lehrsätze zu beachten sein, denen wir au in den goldenen Lehren wieder begegnen, welche der größte Dr matiker in seinem Hamlet beiläufig aufgestellt hat. Der eine hei „die wahre Komödie hat wie jede Gattung der Poesie ihren b stimmten Zweck und dieser ist, die Handlungen der Menschen na zuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen Der andere würde sich in Kürze dahin zusammenfassen lassen, d von den Personen des Dramas eine jede ihrem Stande und Z stande gemäß sprechen und sich darin treu bleiben müsse. V nicht minderer Einsicht zeugen dann aber auch noch folgende Sät „Der Gegenstand muß nur eine Handlung haben. Die Fab darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit d Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein. M darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadur den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Man schü den Knoten vom Anfange an, bis sich das Stück dem Ende nähe die Lösung darf erst mit der letzten Scene eintreten. Man pa die Verse geschickt dem Gegenstand an.

Weniger glücklich ist Lope de Vega, wenn er auf das Einzel eingeht, wie z. B. gleich die Ausführung des letzten Satzes Beden erregt. „Decimen sind gut für Klagen, Sonette für die, welche Erwartung sind, die Erzählungen fordern Romanzen, Terzinen s für ernste, Redondillen für Liebesscenen geeignet." Doch lag sel noch hier ein großer Fortschritt wenigstens darin, daß er die v schiedenen metrischen Formen nicht nach Willkür, sondern nach ihr

charakteristischen Werthe angewendet wissen wollte. Er dringt jedoch nicht bis zu der Frage nach dem dramatischen Werthe der verschiedenen Versmaße vor. Für die Verbindung des Ernsten und Heiteren beruft sich Lope zwar mit Recht auf die Natur, ohne jedoch die verschiedene Bedeutung von Kunst und Natur dabei zu berücksichtigen; für die Ausdehnung der Zeit aber auf die Phantasie des Zuschauers, wobei er empfiehlt, den einzelnen Act keinen längeren Zeitraum als die Dauer eines Tages umschließen zu lassen. Größere Zeiträume will er in die Zwischenacte verlegt sehen.

Vergleicht man diese Regeln unbefangen mit dem, was das spanische Drama bisher geleistet hatte, so wird man aus ihnen allein schon den großen Fortschritt Lope's ermessen können, besonders wenn er dieselben überall streng befolgt hätte. Denn wenn er sie in einzelnen Beziehungen auch weit überflügelt haben mag, so ist es doch keineswegs richtig, daß es allenthalben geschehen sei. Die meisten seiner Fehler entspringen grade daraus, daß er sie entweder in zu einseitiger Weise befolgte, oder denselben nicht überall treu blieb. Die Versparung der Lösung seiner Conflicte bis auf die letzte Scene des Dramas hat ihn nicht selten zu einer Ueberladung mit immer neuen Motiven der Verwicklung, besonders im letzten Acte, verführt und eine willkürliche, gewaltsame Lösung aus ungenügenden Motiven zur Folge gehabt. So wie dieses ihn wieder nicht selten in Widerspruch mit einem der wichtigsten Sätze seiner Lehre, dem Gesetze des organischen Zusammenhangs, brachte. In fast allen seinen Dramen finden wir aber doch gegen seine Vorgänger einen bedeutenden Fortschritt sowohl in der Composition, wie in der dramatischen Verknüpfung der Begebenheiten, in der lebendigen und immer auf Handlung bezogenen Führung des Dialogs und in der lebendigen Vergegenwärtigung der dramatischen Situation. Wie Shakespeare weiß auch er oft den Hörer mit den ersten Worten aufs lebendigste in diese zu versetzen, und nur selten und in eingeschränkterer Weise wird bei ihm der dramatische Ton durch den lyrischen oder epischen unterbrochen. Die Einlagen jener kunstvollen Gedankenspielereien von musikalisch-lyrischem Reize, jener langen, oft gar nicht zum Gegenstande gehörigen Erzählungen mit ihrer epischen Bilderpracht und ihrem rhetorischen Schwunge, welche dem spanischen Drama einen hier und da an's Opernhafte streifenden

Charakter verliehen haben, sind erst durch seine Nachfolger mel
und mehr in Aufnahme gekommen.

Lope gleicht, bei aller Verschiedenheit beider, auch darin no
Shakespeare, daß er alle Formen, die er auf der Bühne seine
Landes bereits vorfand, im Einzelnen wie im Ganzen ergriff, z
höherer Entwicklung und Ausbildung brachte und zu ganz neue
Formen mit einander verknüpfte. Auch hat er, gleich ihm, fast de
ganzen Stoff, welchen Religion und Philosophie, Geschichte und Sag
Dichtung und Leben ihm darboten, in den Bereich seiner dramatische
Wirksamkeit gezogen. Schon bei dem Ueberblick der von ihm e
halten gebliebenen dramatischen Werke ist man erstaunt, neben de
verhältnißmäßig doch nur geringen Aehnlichkeiten, welche sie zeige
einer so außerordentlichen Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit z
begegnen, nicht nur was das Begebenheitliche, sondern auch wa
die Charaktere und die Behandlung beider betrifft. Mit Rec
weist daher Schack den dem Dichter gemachten Vorwurf zurüc
der Begründer bestimmter Charaktermasken gewesen zu sein. Er
später hat man gewisse in seinen comedias de capa y espad
wie im Leben und in den Verhältnissen des Lebens, welche si
vorzugsweise schildern, wiederkehrende Figuren, durch fortgesetz
Nachahmung endlich zu stehenden gemacht. Selbst der Grazios
dessen Erfindung ihm zugeschrieben wird, ist in seinen Dramen no
keineswegs eine stehende Figur. Nicht wenige seiner Stücke en
behren desselben völlig, andere lassen ihm nur einen ganz unte
geordneten Spielraum zu, wobei er in der mannichfaltigsten Ge
staltung, erscheint. Einzelne seiner Figuren hat man aber nur wege
eines ihnen eigenthümlichen ironischen Elementes mit diesem Name
bezeichnet, denen derselbe keineswegs zukommt.

Der Reichthum von Gestalten und Charakteren, denen man b
Lope de Vega begegnet, hat etwas gradezu Ueberwältigendes, so da
man in dem Lobe, welches Schack den Charakterzeichnungen desselbe
in dieser Beziehung gezollt, nichts Uebertriebenes finden kann. Ver
gleicht man freilich einzelne Stücke Lope de Vega's, selbst die vor
züglichsten mit den vorzüglicheren Werken Shakespeare's, so wir
man dagegen das Gefühl einer Ueberschätzung in diesem Urtheil
nicht ganz zu unterdrücken vermögen. Man wird dann geneig
sein, dem einschränkenden Urtheile einer anderen, nicht minder berec

en Stimme, ich meine derjenigen Grillparzer's, etwas näher treten.

Was bei dem Ueberblicke der dramatischen Werke Lope de ga's dann aber zunächst in die Augen fällt, ist die Verschieden- it der ihnen zu Grunde liegenden Lebensauffassung, durch die : in einem gewissen, zum Theil sogar schroffen Gegensatz zu nander stehen, zumal diese Widersprüche sich nicht immer aus r Verschiedenheit ihrer Entstehungszeit und den Wandlungen, elche der Dichter in seiner eigenen Weltanschauung hierdurch fahren, oder aus Widersprüchen dieser letzteren erklären lassen. Wir fanden zwar, daß Lope de Vega dergleichen Widersprüche llerdings an sich darbot, daß er bald hoch über den Vorurtheilen iner Zeit erhaben, bald ganz in ihnen befangen, hier von der eisten, opferwilligsten Menschenliebe, dort von fanatischer Unduld- mkeit beseelt erschien. Auch dichtete er später, nicht wie in der sten Periode seines Lebens, nur für das Volk, sondern zugleich für n Hof und endlich stand der auf sinnlichen Lebens- und Liebes- nuß gerichteten Heiterkeit seines Geistes, wenigstens im spätesten lter, ein finsterer zur Selbstpeinigung geneigter Ernst gegenüber. leichwohl erscheinen selbst noch diejenigen seiner Werke, welche mittelbar für die höfischen Kreise bestimmt waren, nicht selten n einer ihnen völlig entgegengesetzten Lebensauffassung erfüllt d von demselben freien Charakter wie seine früheren nur für die olksbühne bestimmten Stücke; wogegen anderen Dichtungen, welche ngefähr gleichzeitig entstanden sein müssen, wieder ganz verschiedene ebensauffassungen zu Grunde liegen, und andererseits solche, die in der letzten, düstersten Zeit seines Lebens geschrieben, noch immer n dem leichten Frohsinn, ja von dem Uebermuthe seiner Jugend füllt erscheinen, wie La noche de San Juan (die Johannisnacht), e Komödie, die er wohl nur kurz vor 1631 verfaßte. Auch l castigo sin venganza (Strafe ohne Rache), welches denselben toff wie Byron's Parisina behandelt, und nachweislich von ihm n 1. August 1631 beendet wurde, zeigt noch dieselbe Kraft und luth in der Schilderung der Leidenschaften.

Es ist also kein Zweifel, daß dieser Dichter sich nicht nur in ie verschiedensten Zeiten, Verhältnisse, Situationen, Stimmungen, haraktere zu versetzen, sondern auch seine eigene Lebensanschauung

seinen künstlerischen Zwecken und einer diesen grade entsprechenden anderen Lebensauffassung unterzuordnen vermochte. Und diese Zwecke können wir uns nicht mannichfaltig genug denken, da er, wie kaum noch ein zweiter Dichter, empfänglich für den Reiz einer jeden Dichtungsart und jeder dichterischen Form derselben war, so daß er sich in allen versuchte, jeder eine eigenthümliche Ausbildung gab, jede Seite des dichterischen Geistes dabei zu eigenthümlicher Entwicklung brachte. Wenn man an einzelnen seiner Werke die Geschlossenheit ihres Aufbaues, die Schönheit der Verhältnisse und der Anordnung ihrer Theile, die abgewogene künstlerische Entwicklung ihrer Motive zu bewundern hat, so zeigt sich in anderen der Zweck der künstlerischen Darstellung fast nur in die Entwicklung der einzelnen Situation, des einzelnen Charakters, oder der einzelnen Scene gelegt, während jene Vorzüge darüber vernachlässigt sind, so daß die Verknüpfung und Lösung derselben zum Theil durch bloße Nothbehelfe herbeigeführt wird. Und wenn einzelne Stücke grade durch die Harmonie und Einheit überraschen, mit welcher alle Eigenschaften des künstlerischen Geistes zu einem Zwecke zusammen wirken, so zeigt sich in anderen das Interesse des Dichters fast ganz nur auf die Entwicklung einer einzigen Seite desselben gerichtet, welcher dann alle übrigen untergeordnet erscheinen.

Obschon hiernach die Veränderungen, welchen das Leben der Nation innerhalb eines Zeitraums von einem halben Jahrhundert, denn dieses umfaßt die dramatische Thätigkeit Lope de Vega's, mit Nothwendigkeit unterworfen war, die ursprüngliche Lebensauffassung des Dichters auch nicht zu unterdrücken vermochte, so hat sie dieselbe doch jedenfalls in außerordentlicher Weise bereichert und weiterentwickelt. Die ersten poetischen Eindrücke, welche Lope de Vega empfing, fallen in die Zeit der Versuche, die volksthümliche Natürlichkeitsrichtung, in der sich das Drama bewegte, mit einem poetischen Inhalte zu erfüllen. Man glaubte dies nicht besser erreichen zu können, als indem man ihr zugleich die damals herrschenden poetischen Formen zuführte, die aber nicht sowohl dramatischen, als lyrischen oder epischen Charakters und dabei zum Theil (wie das Sonett, die Ottave rime, die Terzine) fremden Ursprungs waren. Diese Bestrebungen fanden von der damals so tief in die Entwicklung des nationalen Lebens eingreifenden Inquisition ebenso wenig eine Beschränkung, als der durch den nach Spanien dringenden Reich-

thum geförderte Lebens- und Sinnengenuß, da beides sich mit der Strenggläubigkeit, mit der mechanischen Frömmigkeit und dem Wunderglauben, welche sie sowohl forderte, wie förderte, sehr wohl vertrug. Allein die scholastische Spitzfindigkeit, mit welcher unter ihrem Einflusse die religiösen Begriffe sich ausbildeten, übertrugen sich doch nach und nach mit auf das übrige Leben und zwar um so leichter, als es durch das von Philipp II. mit peinlichster Sorgfalt ausgebildete Hofceremonial in hohem Maße begünstigt wurde. Neben dem starren Begriffe eines allein seligmachenden Glaubens entstand nicht nur ein eben so starrer und überschwänglicher Begriff von der schrankenlosen und unantastbaren Gewalt des Königthums, sondern auch der alte conventionell gewordene Begriff der Ehre wurde jetzt diesem entsprechend auf's Neue in der spitzfindigsten Weise ausgebildet und begann eine wahrhaft tyrannische Gewalt auf das Leben, besonders in den Verhältnissen der Loyalität, der Ehe und Liebe auszuüben, was um so verhängnißvoller wurde, als die Ehe im Uebrigen fast nur als Geschäft behandelt und die Liebe hauptsächlich nur von Seiten ihres Sinnengenusses aufgefaßt wurde oder wenn auch nicht immer eine bloße Sache des Blutes, so doch mehr eine Sache der Phantasie, als des Gemüthes war. Klein ist zwar der Meinung, daß die in den spanischen Dramen, besonders in denen der Calderon'schen Zeit, dargestellte und hierauf zurückzuführende „Familienjustiz, die Vater- und Bruderblutsühne und das Blutracherecht" mit den „altgothisch-maurischen Sitten und Rechten längst zum blutrostigen Eisen" geworfen worden wäre*) und die Dichter sich ihrer nur zum Hebel ihrer dramatischen Collisionen und Wirkungen wieder bemächtigt hätten. Es ist aber zweifellos, daß die Dichter sich ihrer nur deshalb mit so großem Erfolg bemächtigen konnten, weil die ihnen zu Grunde liegenden Begriffe, Anschauungen und Empfindungen nie ganz erstorben waren und unter den eben geschilderten Einflüssen wieder auf's Neue eine wenn auch zum Theil nur conventionelle Bedeutung gewonnen hatten. Grade das letztere wird man bei Beurtheilung vieler spanischen Dramen zu berücksichtigen haben. Nur daraus ist es erklärlich, daß die Lösungen, welche die aufgeworfenen Conflicte in so vielen Fällen hier finden, das Publicum wirklich befriedigen konnten,

*) a. a. O. XI. S. 62.

so daß z. B. die größte einem Mädchen und der Familienehre zu
gefügte Schmach durch die Ehe mit dem Verführer, die grade als neu
Schmach hätte empfunden werden sollen, für vollkommen ausgeglich
erachtet wurde. Gewiß aber haben die dramatischen Dichter zu
Ausbildung des conventionellen Ehrbegriffs u. s. w. wesentlich be
getragen. Indem sie ihre Stoffe Zeiten entlehnten, in welch
derselbe herrschend war, lag es ihnen auch nahe, grade aus ihm ih
Motive und Conflicte entspringen zu lassen und dieselben mehr un
mehr auf die Spitze zu treiben. Das Begriffswesen der höfis
ritterlichen Bildung, kaum überwunden, lebte, weil im Leben, al
auch in der Dichtung, wennschon in veränderter Form wied
auf und wirkte durch Uebertreibung von hier auf das Leben zurü
Daß sich grade in Spanien der pretiöse, gekünstelte Stil, es i
noch fraglich ob durch von Italien ausgehende Anregungen oder ga
selbständig, zu so besonderer Höhe entwickelte und so lange herrscher
hier blieb, erklärt sich aus diesen Verhältnissen. Die Natur behie
freilich daneben ihr Recht, und weil es ihr allenthalben verkümme
wurde, suchte sie sich durch brutale Gewalt oder durch List un
Intrigue zu entschädigen. Es ist erstaunlich, wie viele bruta
Vergewaltigungen weiblicher Keuschheit neben der heroischesten Ve
theidigung dieser letzteren und neben dem überstiegensten Empfindung
cultus einer doch meist nur sinnlichen Auffassung der Liebe in d
spanischen Dramen des 17. Jahrhunders zu finden sind. Derse
Edelmann, dessen Stolz vornehmlich in dem Glauben an die Rei
heit seiner Abstammung wurzelte, der mit eifersüchtiger Streu
über die Ehre seines Hauses wachte und seine Gattin oder Schwest
zu einem fast klösterlichen Leben verurtheilte, trug selbst kein Bedenk
einer wollüstigen Wallung seines Blutes oder auch nur einer Reizun
seiner Phantasie, denn bisweilen hatte er den Gegenstand seiner au
flammenden Liebe nur verschleiert gesehen, die Ehre eines Freunde
sei es durch List oder Gewalt, mit Schmach zu bedecken. Man h
gesagt, daß die Phantasie der spanischen Komödiendichter ohne d
Requisiten des spanischen Ehrbegriffs, der vergitterten Fenster, d
Schleiers, der Maske und der Duelle nicht fruchtbarer gewesen sei
würde, als die der Dichter anderer Länder, und es ist keine Frag
daß sich dieselben ihren Erfindungen als treffliche Hebel un
Hülfsmittel darboten. Doch sind sie darum selbst keine bloße

conventionellen Erfindungen, sondern konnten mit diesem ausdauernden Erfolge von den Dichtern zu ihren Zwecken nur deshalb benützt werden, weil sie auch in der Wirklichkeit eine so große Rolle spielten. Der auf den Frauen lastende Zwang, der sie hier in ein aufgedrungenes Ehebett riß, dort dem ersehnten Blicke der Liebe entzog, machte diese und sie erfinderisch und verwegen. Das Mädchen ergab sich auf ein bloßes Eheversprechen dem Mann ihrer Wahl als ihrem Gemahl, obschon dieses Versprechen, welches zwar einzulösen ein Gebot der Ehre war, nur zu oft nach der genossenen Frucht wieder gebrochen wurde.

Die Conflicte, in welche die natürlichen Gefühle und Leidenschaften mit den aus den Begriffen der Unterthanstreue, des Glaubens, der Ehre entwickelten Gefühlen, oder in welche auch nur diese letzteren miteinander gerathen können, bilden den hauptsächlichsten Inhalt der spanischen Dramen. Die Dichter gingen in der Entwicklung dieser Conflicte nicht selten mit einer Spitzfindigkeit zu Werke, die uns heute um einen Theil der Wirkung ihrer Dichtungen bringt, die aber in jener Zeit gewiß nicht als Störung empfunden wurde. Doch werden wir sie darum heute noch keineswegs billigen müssen. Wenn Lope de Vega die Verbildnng und die Vorurtheile seiner Zeit zuweilen so darstellt, als ob er sie theilte, oder als ob sie zu Recht beständen, so muß er es sich auch gefallen lassen, daß wir ihn hierin ganz wie seine Nation beurtheilen. Und wenn er zur Schlichtung eines Conflicts ein Motiv ergreift, welches für uns nichts Zwingendes hat, so wird es darum für uns nicht zwingender, weil es, in Vorurtheilen und Anschauungen seiner Zeit wurzelnd, in dieser eine derartige Macht ausüben konnte; und zwar um so weniger, wenn wir, wie das nicht selten der Fall, es Personen zuertheilt finden, bei denen wir es nach den gegebenen Voraussetzungen nicht einmal zu erwarten berechtigt sind, ja mit deren Charakter es gradezu in einem gewissen Widerspruch steht. Gewiß hat Lope sich solcher Motive zu Zeiten als bloßer Hülfsmittel bedient. Ihn interessirte die Schürzung und die Verwicklung des Knotens der Intrigue und Handlung mehr als die Lösung desselben und da letztere nach seiner Ansicht so spät und so überraschend als möglich eintreten sollte, so zog er nicht selten vor, den künstlich geschlungenen Knoten nur zu zerhauen. That er doch hiermit blos ein paar Augen-

blicke früher, was der spanische dramatische Dichter am Schluß eines jeden seiner Dramen zu thun pflegte, indem er die Nachsicht der Zuschauer erbat, sie geflissentlich daran erinnernd, daß das Dar gestellte doch nur ein Spiel sei, und so die kunstvoll erweckte Illusio mit einem Schlage wieder zerstörte. Gewiß fehlte Lope in ähr lichen Fällen auch schon zu seiner Zeit, wenn nicht gegen die Natu der Wirklichkeit, so doch gegen die schöne Natur, deren genialer Vertreter er doch sonst fast überall war. Daher er, ob er auc häufig Motive theils zu Voraussetzungen seiner Handlungen machte theils zur Verwicklung derselben in seine Dramen einführte, welch nicht nur unseren heutigen Anschauungen, sondern der mensch lichen Natur überhaupt, weil der folgerichtigen Entwicklun der Charaktere widersprechen, und hierdurch die künstlerische Illusio unterbrach, dies doch meist durch die Natürlichkeit, die Kraf den Schwung, den Glanz seines Pathos, durch die Lebendigke und die mit sich fortreißende, erschütternde oder spannende Gewal der Situation, sowie durch den poetischen Zauber seiner Sprach wieder vergessen zu machen verstand. Der nach beiden Seite nur zu weit gehende Ausspruch Grillparzers*): „Lope de Veg geht zu jeder Zeit von der natürlichen Empfindungsweise de Spaniers aus, Calderon nimmt die künstliche Verbildung seiner Zei zum Ausgangspunkte" — ist nicht ohne einige Wahrheit. Wichtige ist aber noch die zweite Bemerkung desselben, „daß, soweit Lop die Motive seiner Dramen den im Munde des Volkes lebende Romanzen entlehnte, er um die Begründung derselben zu seine Zeit nicht so besorgt zu sein brauchte, da sie ja eben hierdurch scho von der Nation approbirt worden seien"; obwohl die Ferne de epischen Dichtung und die unmittelbare Nähe der dramatischen noc immer eine andere Art der Begründung fordern. Dagegen halt ich es nicht für zutreffend, wenn dieser Beurtheiler den öfter z begegnenden Mangel an zureichender Motivirung bei Lope auc noch dadurch entschuldigt, daß die Einführung der Wahrscheinlichke in die Poesie erst eine spätere Erfindung sei. Wird die Wahr scheinlichkeit doch sonst von Lope meist sehr sorgsam beobachtet hat er sie, als Theoretiker, doch selbst zu einer ästhetische

*) a. a. O. 8. S. 130.

Forderung im Drama erhoben. Wenn er vielfach dagegen gefehlt, ſo hat er es gleichwohl nicht ſelten mit vollem Bewußtſein gethan. In Stücken, wo es ihm vorzugsweiſe auf die Wirkung des Wunderbaren ankam, wird es ſchon hierdurch erklärt. In anderen aber durch die Eigenthümlichkeit ſeines dichteriſchen Geiſtes, dem es noch mehr auf die möglichſt glänzende Entfaltung eines beſtimmten Pathos, einer beſtimmten Situation ankam, als auf die folgerichtige Entwicklung der Charaktere und Handlung.

Die Dramen Lope de Vega's*) zerfallen zunächſt in weltliche und in geiſtliche. Die weltlichen Dramen laſſen ſich in ſolche eintheilen, welche wir heute mit dem Namen von Tragödien, und in

*) Ich verweiſe hier auf folgende Ueberſetzungen derſelben: Schack, Span. Theater, Frankfurt a. M. 1845, 2 Bde., „Fuente Ovejuna" und vier Zwiſchenſpiele, El padre enganado (der betrogene Vater), El doctor simple (Doctor Simpel), Los Alimentos (die Alimente) und La endemoniada (die Beſeſſene). — Moritz Rapp, Bibl. ausl. Klaſſ., 3. u. 4. Bd., El rey Vamba (König Wamba), El primer Faxardo (der erſte Fajardo), El nuevo mundo (Columbus), El gran duque de Moscovia (Demetrius), La hermosura aborrecida (die verſchmähte Schöne), Los flores de Don Juan (die Blumen des Don Juan), Por la puente, Juana (die ſchöne Toledanerin) und die Zwiſchenſpiele La carcel de Sevilla (der Kerker von Sevilla), El poeta (der Dichter), El marqués de Alfarache. El remediador (der Schädenheiler), El robo de Helena (der Raub der Helena), El degollado (der Halsabſchneider), La hechicera (die Hexe). — Julius, Graf v. Soden, Schauſpiele des Lope de Vega, Leipzig 1820, 1. Th.: La carbonera (die Köhlerin), La quinta de Florencia (das Landhaus bei Florenz) und Los tres diamantes (die drei Diamanten). — C. A. Dohrn, Spaniſche Dramen, Berlin 1841 u. f., 4 Bde., I. Bd.: Auto della siega, II. Bd.: Los milagros del desprecio (die Mirakel der Verachtung); IV. die Entremeſes: La hechicera und El soldadillo (der Blitzkerl). — L. Braunfels, Dramen aus und nach dem Spaniſchen, Frankfurt a. M. 1856, 2 Bde., El Perro del Hortelano (Gräfin und Zofe), El mayor imposibile (das Unmöglichſte von Allem). — v. d. Malsburg, Stern, Scepter und Krone, drei Dramen, Dresden 1824. — v. Zedlitz, dramatiſche Werke, Stuttgart 1830, 6 Th., La estrella de Sevilla (der Stern von Sevilla). — Halm, Geſamm. Werke, Wien 1857, El villano en su ricon (König und Bauer). — Grillparzer, Sämmtl. Werke, Stuttgart 1872, 7 Bde., La judia de Toledo (die Jüdin von Toledo) und La imperial de Oton (König Ottokars Glück und Ende). — C. Richard, romant. Dichtungen des Lope de Vega, 7 Bde., Aachen 1828, worin La Dorotea enthalten iſt. — Eug. Baret, Oeuvres dram. de Lope de Vega, Paris 1870. — Lafond (a. a. O.), Los flores de Don Juan und verſchiedene Auszüge. — Hinard, a. a. O., Paris 1861. — Chefs d'oeuvres des théât. étrang., Paris 1849. — Linguet, théâtre espagnol (1770).

solche, welche wir heute als reine Lustspiele bezeichnen würden. Z
zwischen liegen bei ihm eine Menge von Uebergangsformen: er
Stücke mit glücklichem Ausgang, Stücke; welche aus ernsten und heite
Elementen zusammengesetzt sind und einen theils glücklichen, th
unglücklichen Ausgang nehmen; Lustspiele endlich, die ernste, ja se
tragische Elemente enthalten. Ueberdies unterscheiden sich all d
Stücke wieder dadurch, daß sie entweder ganz oder theilweise in ein
höhern, selbst hohen, oder volksthümlichen, selbst niederen Tone
halten sind. Das letzte führte zur Farce. Auch ist in ihnen
Gewicht bald mehr auf das Begebenheitliche und dessen Verknüpfu
bald mehr auf die Charaktere und ihre Entwicklung gelegt. Ne
ihnen finden sich noch die kleineren Formen der Eklogen, Entrem
und Loas, welche gewissermaßen den Uebergang zu den geistlic
Stücken bilden, da zu dieser Zeit die Autos sacramentales imm
von einer Loa und einem Entremes eingeleitet wurden. Doch hal
auch die comedias und autos ihre Berührungspunkte und nehm
Elemente von einander auf, so die historischen Stücke legendenha
oder allegorische Beimischungen, die Heiligen- und Opferspiele a
Zeitbeziehungen und Verhältnisse des wirklichen Lebens und Tag
Die Loa und das Entremes waren ohnehin immer von einem m
realistischen Charakter, besonders das letztere, das fast nur von ein
derb komischen Inhalte war. Selbst die ganz allegorisch gehalte
Autos nahmen nicht selten komische Bestandtheile auf. Man erg
zwar für diese, das Wunder der Transsubstantiation der Ho
verherrlichenden Spiele die Allegorie wahrscheinlich anfangs
deshalb, um sie über die Wirklichkeit zu erheben und durch sie ei
Einblick in eine transscendentale, übernatürliche Welt zu eröffn
Allein die Bedeutung, welche eine solche Darstellung im glücklic
Falle gewann, konnte immer nur nebenbei eine künstlerische, im Wese
lichen aber mußte sie eine religiöse sein, weil sie mehr ein Inter
des Glaubens, als ein künstlerisches zu befriedigen hatte. Obschon m
zu jener Zeit noch traditionell vom Mittelalter her an allegori
Darstellungen gewöhnt war und ihnen mit dem Interesse einer ungl
strengeren Gläubigkeit als heute gegenüberstand, so hatten sie,
dem Geschmack des Volkes zu genügen, doch schon seit längerer Z
einen realistischen Charakter gewonnen. Man suchte den allegorisc
Figuren, welche man vorführte, wieder das Interesse von Indi

ɔer Wirklichkeit, und den zwiſchen ihnen dargeſtellten Be-
ɣen das einer wirklichen Begebenheit zu verleihen. Was der
llung hierdurch an übernatürlicher Bedeutung entzogen
war man durch wunderbare und abenteuerliche Phantaſtik
ʒen beſtrebt. Dies iſt nun bei Lope de Vega in beſonders
iger Weiſe geſchehen, weil er das Gewicht ſeiner Darſtellung
ɣr auf das Aeußere der Begebenheit legte, wogegen es ihr
n dem Tiefſinn und dem Reichthum myſtiſcher Beziehung
t, mit denen Calderon ſeine geiſtlichen Dichtungen beſeelte.
on den erhalten gebliebenen Autos sacramentales des Dich-
ögen hier nur El viage del Alma (die Reiſe der Seele)*),
ente del mundo**) (die Brücke der Welt), El heredero del
ɔer himmliſche Gutsherr) La siega***) (die Ernte)†), von den
al nacimiento: El tyrano castigado††) d. i. der geſtürzte
, hervorgehoben werden. Von noch ausſchweifenderer Phan-
nd Lope de Vega's Comedias divinas, die ſo recht eigentlich
Bunderglauben dienen oder dies doch zum Vorwand für
liſche Effecte nehmen, für die es uns heute aber meiſt an
ıglichkeit fehlt. Eines der berühmteſten dieſer Stücke war
idro de Madrid, welches die Geſchichte dieſes Heiligen im
:iner Comedia de ruido behandelt, dem aber, wie Ticknor
ɜdrückt, die fromme, liebevolle Charakterführung des Helden
iche Einheit verleiht†††). Ungleich ausſchweifender ſind: San
ɜ de Tolentino*†), El cardinal de Belen**†) (das die
ɣte des heiligen Hieronymus zum Gegenſtand hat) und El
o humano***†) (welches die Geſchichte des heiligen Dominikus
ɜ heiligen Franz von Aſſiſi in ſich vereinigt); wogegen das
ıicht minder phantaſtiſche El animal profeta (das Leben

In: Las festas del Santissimo Sacramento, Madrid 1644.
Ebendaſ.
Ebendaſ.
In den Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.
Die Parabel vom Felde mit gutem und ſchlechtem Weizen nach dem Ev.
handelnd. Bei Dohrn a. a. O. überſetzt.
In Lope de Vega's Comedias, 7. Bd., Madrid 1617.
Ebendaſ, 24. Bd., Zaragoſſa 1641.
Ebendaſ., 13. Bd., Madrid 1620.
Ebendaſ., 19. Bd., Madrid 1623.

des heiligen Julian behandelnd) und La fianza satisfecha (die ei gelöste Bürgschaft) von größerem dramatischen Interesse sind. Ga vom Geiste der Inquisition, von fanatischem Haß erfüllt, ist: I niño inocente de la guardia*) (das unschuldige Kind der Wach

Nach den Stoffen, die sie behandeln, lassen die übrigen, wel lichen, Dramen Lope de Vega's sich eintheilen in solche, welche d vaterländischen Geschichte, in solche, welche der Geschichte ande Nationen, sowie endlich in solche, welche der Mythe, Sage, Dichtu oder dem Leben des Tages entnommen sind. Die letzteren sind fa immer frei erfunden und haben die Sitten und Verhältnisse d Zeit, welche sie schildern, nur zur Voraussetzung. Die Erfindu des Dichters spielt zwar bei den übrigen auch eine Rolle, doch i sehr verschiedenem Grade, da sie sich entweder der Ueberliefer unterordnen, oder diese ihnen, soweit es den Zwecken des Dichte entspricht, nur zur Anlehnung und Voraussetzung dient. Wenn d Dramen Lope's sich unter diese verschiedenen Gesichtspunkte aber au stellen lassen, so ist eine ihnen entsprechende Sonderung wegen d leisen Schattirungen, in welchen die verschiedenen Arten in ei ander übergehen, doch fast unmöglich.

Kein Dramatiker hat die geschichtlichen Erinnerungen sein Nation in gleichem Umfange verherrlicht als Lope de Vega. (ist bei den Darstellungen ihrer Schicksale, Kämpfe und Großtha bis zu jenen Anfängen herabgestiegen, wo Geschichte und Sage s mischen. Es gibt aber auch keine bedeutende Phase ihrer weite Entwicklung, die er ganz übergangen hätte. Von diesen Stück zeichnen sich einige theils durch ihre an die englischen Histori gemahnende historische Treue und Objectivität, theils durch ih an die besten Meister der alten Malerschulen erinnernde alterthü liche Einfalt und schlichte Naivetät aus, die trotz ihrer Unbeholfe heiten und Mängel (besonders in dem bisweilen ganz unvermittelt Fortschritt der Handlung, welcher die Mittelglieder der Motiviru rücksichtslos überspringt) nicht ohne Größe sind. Daher man, b sonders wenn diese Stücke Gegenstände aus den ältesten Zeit der nationalen Geschichte behandeln, geneigt wird, diese Mäng dem Dichter zur Tugend anzurechnen, weil sie in diesem Falle a

*) Im 8. Bande der Comedias, Madrid 1617.

charakteristische Eigenthümlichkeit empfunden werden. Auch gleitet man aus demselben Grunde dann leichter über das Fremdartige der Motive hinweg. Zu diesen Dramen gehören u. a. Vida y muerte de Vamba*) (König Wamba), Los Benavides**), sowie das Doppelstück El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio***) (Bernardo de Carpio oder die Verbindung im Tode), denen alte Romanzen zu Grunde liegen dürften. Wenn aber in einzelnen von den der ältesten Geschichte Spaniens entlehnten Dramen Geschichte und Sage so in einander verschweben, daß sie, wie in König Wamba, einen legendenhaften Charakter gewinnen, und hierdurch die comedias divinas berühren; so finden sich in einigen der den spätesten Zeiten angehörenden Stücke, wie z. B. in El nuevo mundo de Colon†), in welchem die Phantasie, die Vorsehung, das Christenthum, der Götzendienst und der Teufel redend und handelnd eingeführt sind, allegorische Elemente in einer den autos sacramentales sich annähernden Weise verwendet. Es möchte scheinen, als ob Lope sich dann nur der Auskunftsmittel wieder bedient habe, welche schon Cervantes als seine Erfindung in Anspruch genommen hat. Allein diese allegorischen Figuren haben hier doch eine andere Bedeutung; sie sollen den Zuschauer, gleichwie im Auto, über die wirkliche in eine ganz andere übersinnliche Welt erheben. Auch hier wird sich der dramatische Werth dieser Anwendung noch bestreiten lassen. Doch erreichte Lope ohne Zweifel eine große theatralische Wirkung damit. Auch wollte er vielleicht auf diese Weise einem Gedanken Ausdruck geben, den er in seiner Zeit nicht unmittelbar aussprechen konnte, dem Gedanken, daß die Religion mehrentheils nur Vorwand für die Eroberung der Neuen Welt, Länder- und Geldgier aber die wahren, dahinter versteckten Motive gewesen sind. Doch auch die inneren Ahnungen der Seele und das herannahende Schicksal hat Lope nicht selten durch unsichtbare, warnende Stimmen und mit großem Erfolge zu versinnlichen gesucht und eine jenseitige Geisterwelt in die Wirklichkeit hereintreten lassen, z. B. in dem Schauspiele Dineros son Calidad (Geld gibt

*) In den Comedias ꝛc., 1. Bd., Madrid 1604. Uebersetzt bei Rapp.

**) Ebendas., 2. Bd., Madrid 1609.

***) Ebendas., 1. Bd.

†) Ebendas., 4. Bd., Madrid 1614.

Macht)*), in welchem sich die Marmorgestalt eines verstorbenen neapolitanischen Fürsten von seinem Sarkophage erhebt, um eine Zwiesprach mit dem seine Ruhe störenden Octavio zu pflegen — eine Scene von mächtiger Wirkung, welche vielleicht Tirso de Molina die Anregung zu der ähnlichen in seinem Burlador de Sevilla gab.

Wenn die Erfindungskraft des Dichters sich schon bei den der Geschichte ganz unmittelbar entnommenen Stoffen so thätig erwies, so mußte sie sich doch noch weit freier fühlen, falls er den Stoff erst mittelbar aus den Händen der umbildenden Dichtung, der Romanze oder Novelle, empfing. Sie gewann hier zuweilen einen so freien Spielraum bei ihm, daß die geschichtlichen Begebenheiten nur noch den Hintergrund oder die Stütze der erfundenen bildeten und von den geschichtlichen Gestalten kaum mehr als der bloße Glanz des Namens und der äußeren Erscheinung von ihm benutzt wurde. Dies ist z. B. wiederholt mit Pedro dem Grausamen geschehen, einer Gestalt, die Lope mit besonderer Vorliebe ergriffen zu haben scheint, aber meist mit ganz anderen Eigenschaften begabt und mit anderen Farben gemalt hat, als sie ihm die geschichtliche Ueberlieferung darbot. Man würde dem Dichter aber sicher unrecht thun, wenn man glaubte, es sei dies aus Rücksicht auf den Hof geschehen. Lope hat in mehreren Stücken, besonders in dem Schauspiele La carbonera, die Grausamkeit dieses Fürsten betont. Auch hat er, obschon er in vielen seiner Stücke die Unterthanstreue bis (wie Klein sich ausdrückt) zur „Königsvergötzung" verherrlicht und den Begriff von der Macht und Unantastbarkeit des Königsthums bis auf's äußerste getrieben hat, dem absolutistischen Machtgefühl nicht nur gläubige Anerkennung und blinde Unterwerfung, sondern auch männliches Selbstgefühl, Freiheit, Stolz, Trotz und Widerstand gegenüber gestellt, so daß es sich sogar davor beugen oder sich scheu davor ihm zurückziehen mußte — ich erinnere nur an La inocente sangue**) (das unschuldige Blut), an Bernardo de Carpio, an La corona merecida***) (die verdiente Krone), a

*) Comedias ꝛc., Bd. 24, Zarag. 1633.
**) Ebendas., Bd. 19, Madrid 1623.
***) Ebendas., Bd. 14, Madrid 1620.

La carbonera*) (die Köhlerin), an La fé rompida**) (die gebrochene Treue), an El conde Fernan Gonzales***) und beſonders an El principe despeñado†) (der zerſchmetterte König), in welchem Guevara die Entehrung ſeines Weibes rächt, indem er den König auf der Jagd von einem Felſen ſtürzt und zerſchmettert. Selbſt in La estrella de Sevilla††) (der Stern von Sevilla), obſchon in dieſem Meiſterwerke des Dichters das Begriffsweſen des ſpaniſchen Geiſtes, beſonders der Begriff des Königthums in ganz außerordentlicher Weiſe auf die Spitze getrieben erſcheint, ſcheitert der König zuletzt an der Tugend, die ſeinem Willen entgegenſteht und muß beſtürzt vor den Folgen ſeiner Gewaltthätigkeit zurückweichen. Ueberhaupt hat der Dichter das Königthum nicht nur im Sinne ſtraflofer Macht, ſondern auch als Vertreter der Gerechtigkeit im Geiſte der aus ſeiner Macht entſpringenden Pflichten und Verantwortung und im Gegenſatze zu dem pflichtloſen und ſchrankenloſen Uebermuthe der Großen dargeſtellt. Dies iſt mit beſonderer Kraft in El mejor alcade el rey†††) (der beſte Richter der König) und in Peripañez y el comendador de Ocaña*†), beides Meiſterwerke des Dichters, und, nur gegen den Schluß hin etwas abgeſchwächter in la Quinta de Florencia**†) (das Landhaus bei Florenz) geſchehen, welchem, wie Beaumont und Fletchers Maid of the mill, eine Novelle des Bandello zu Grunde liegt. Alle dieſe drei Dramen gehören zu denjenigen Stücken Lope's, welche zugleich noch die Sitten des altcaſtiliſchen ländlichen Lebens zum Gegenſtand haben, in deren Schilderung der Dichter unübertroffen iſt. Ihnen gehören ferner Los Tellos de Meneses***†), ein Doppelſtück, und El villano en su ricon†*) (der Bauer auf ſeiner Scholle), ſowie El galan de Mem-

*) Comedias ꝛc., Bd. 22, Zarag. 1630; auch bei Soden überſetzt.
**) Ebendaſ., Bd. 4, Madrid 1614.
***) Ebendaſ., Bd. 19, Madrid 1623.
†) Ebendaſ., Bd. 7, Madrid 1617.
††) Ebendaſ., auch bei Zedlitz a. a. O. überſetzt.
†††) Ebendaſ., Bd. 21, Madrid 1635.
*†) Ebendaſ., Bd. 4, Madrid 1614.
**†) Ebendaſ., Bd. 2, Madrid 1609. Ueberſetzt bei Soden a. a. O.
***†) Ebendaſ., Bd. 21, Madrid 1635.
†*) Ebendaſ., Bd. 7, Madrid 1617. Auch bei Halm (König und Bauer).

brilla*) und El cuerdo en su casa**) (Der Kluge in seinem Hause noch an; denn obschon in dem letztgenannten Stück die Handlung nach Frankreich verlegt ist, sind die Sitten doch ganz altcastilisch, weil wie Ernest Lasond sehr richtig bemerkt, Lope, wohin er auch reist sein Spanien mitnimmt. „Lope a beau voyager, il emporte par tout l'Espagne avec lui". Von denjenigen Stücken, in denen die königliche Gewalt gegen den frechen Uebermuth oder Trotz des Adels einschreitet, ist eines der bedeutendsten Los novios de Hornachuelos Die Scene zwischen Enrique III. und dem stolzen, übermüthigen Melendez ist von jener einfachen und dabei doch so glänzenden und ergreifenden Größe, in welcher Lope de Vega einzig ist.

Es geht schon aus den bisherigen Darlegungen hervor, daß die historischen Stücke des Dichters sich keineswegs auf die Darstellung des Pathos der Liebe und der ihm verwandten Leidenschaften, noch auf diejenigen einschränkten, denen die dem spanischen Geiste eigenthümlichen spitzfindigen Begriffe von Ehre und Loyalität zu Grunde liegen und aus diesen entwickelt sind, wie groß auch ohne Zweifel der ihnen darin verstattete Spielraum ist, und wie sehr der Dichter sich in der Schilderung der Liebe, die er in fast allen nur denkbaren Nüancen, Verhältnissen und Conflicten zum Gegenstand seiner Darstellungen machte, sich als Meister gefühlt. Vielmehr begegnen wir darin auch fast jedem anderen, mit gleicher Kraft entwickelten tragischen Pathos. Mit Recht konnte Grillparzer sagen, daß es wohl kein Lebensverhältniß gebe, das von Lope de Vega im Gange seiner Hervorbringungen nicht mit berührt worden sei. Nur folgende seiner historischen Dramen seien in dieser Beziehung hervorgehoben: Las doncellos de Simancas, welches den Heroismus der Jungfrauen von Simancas verherrlicht, die sich den schmählichen Tribute von hundert jährlich an die Mauren zu liefernden spanischen Jungfrauen durch Verstümmelung entzogen; Fuente Ovejuna***), in dem die Standhaftigkeit gefeiert wird, mit welcher die Gemeinde von Ovejuna den Todschlag des übermüthigen Groß-

*) Comedias ꝛc., Bd. 10, Madrid 1618.

**) Ebendas., Bd. 6, Madrid 1615.

***) Ebendas., Bd. 12, Madrid 1619. Auch übersetzt bei Schack a. a. O.

meiſters Tellez Giron vertrat; El hidalgo Abencerrage*), La embidia de nobleza**) (der Neid des Adels), El cerco de Santa Fée***) (die Belagerung von Santa Fé), welche die Tapferkeit von Spaniern und Mauren im letzten Befreiungskampfe verherrlichen. In El juez en su causa†) (der Richter in der eigenen Sache) und in El castigo sin venganzia (Strafe ohne Rache)††) hat der Dichter, nur in zu gewaltſamer und ſpitzfindiger Weiſe, das Gerechtigkeitsgefühl zu verherrlichen geſucht. El exemplo de la paciencia behandelt die Geſchichte der Griſeldis, El honrado Hermano†††) (der ehrenhafte Bruder), das Thema der Corneille'ſchen Tragödie Les Horaces, der es vielleicht auch zu Grunde liegt, El gran duque de Mescovia*†), die Geſchichte des falſchen Demetrius, El exemplar major de la desdicha, das Schickſal Beliſars, La imperial de Oton**†) (die Kaiſerkrone Ottokars), dasjenige Ottokars von Böhmen; Beiſpiele, welche noch um viele vermehrt werden könnten. Als eines der herrlichſten Werke der ſpaniſchen Bühne iſt immer La estrella de Sevilla (der Stern von Sevilla) gefeiert worden. In Bezug auf Charakteriſtik und Compoſition iſt es auch jedenfalls eines der vollendetſten Werke derſelben. Die fremdartigen Motive ſind das einzige Hinderniß, um ihm auch auf der unſeren den Erfolg, den es gewiß ſonſt verdiente, zu ſichern. Der hier aufgeworfene Kampf zwiſchen Pflicht und Liebe tritt in noch vielen Dramen Lope de Vega's in immer neuen Variationen hervor, z. B. in Los Benavides und in Las paces de los reyes y la Judia de Toledo***†) (die Jüdin von Toledo), der Geliebten König Alfonſo's, welche der Eiferſucht ſeiner Gemahlin zum Opfer fiel. Die Verſöhnungsſcene zwiſchen den beiden Gatten in der Kirche iſt, wie ſo viele andere Scenen bei Lope, von ergreifendſter Wirkung und größter

*) Comedias ꝛc., Bd. 17, Madrid 1622.
**) Ebendaſ., Bd. 23, Madrid 1638.
***) Ebendaſ., Bd. 1, Madrid 1604.
†) Ebendaſ., Bd. 25, Zarag. 1647.
††) Ebendaſ., Bd. 21, Madrid 1635.
†††) Ebendaſ., Bd. 18, Madrid 1623.
*†) Ebendaſ., Bd. 7, Madrid 1617. Auch überſetzt bei Rapp.
**†) Ebendaſ., Bd. 8, Madrid 1617. S. a. Grillparzers Ottokars Glück u. Ende.
***†) Ebendaſ., Bd. 7, Madrid 1617. S. auch Grillparzers Jüdin von Toledo.

Originalität. Los comendadores de Cordova*), eine Tr
der Ehre mit furchtbarem Ausgange, wetteifert hierin mit El c
sin venganzia.

Besonderer Beziehungen wegen mag noch Porfiar hasta mo
(Bis zum Tode getreu) erwähnt werden, welchem die Geschich
unglücklichen Liebe des Sängers Mazias zu Grunde liegt;
El mayordomo de la Duquesa de Amalfi***), gleich We
Dutchess of Malfi, nach einer Novelle Bandello's bearbeitet,
auch von Lope's Castelvins y Monteses†) und Shakespeare's R
und Julie gilt. El marmol de Felisardo††) zeigt eine se
fällige Aehnlichkeit mit einem Theile von Shakespeare's W
märchen, daß man, wenn auch nicht direct, bei beiden auf di
Quelle zu schließen berechtigt scheint. El guante de Doña Blanc
gründet sich nach Schack auf die nämliche Begebenheit wie Sc
Handschuh.

Von alttestamentlichen Stücken seien La hermosa Est
(die schöne Esther) und Los trabajos de Jacob**†) (die M
Jacobs) hervorgehoben und schließlich noch des El anim
Ungria***†) (das ungarische Thier) gedacht, weil Lope, sic
Barbier Pablo darin einführend, hier gegen die neue Poesie
die er in diesem Stück doch selber nachgeahmt hat. Er
heißt es darin, da er sich immer nur mit menschlichen Dinge
natürliche Weise befaßt habe, es ferner ganz aufgeben, Aut
dichten und die Poesie lieber ganz an den Nagel hängen, als d
daß jeder Tropf sich, ihn zu tadeln, herausnehme.

Ein Theil der vorbenannten Dramen hat schon den histor
Charakter gegen den novellistischen vertauscht und den trag
gegen den des Schauspiels aufgegeben. Diese aus der Verbi

*) Comedias ꝛc., Bd. 2, Madrid 1609.
**) Ebendas., Bd. 23, Madrid 1638.
***) Ebendas., Bd. 11, Madrid 1618.
†) Ebendas., Bd. 25, Madrid 1647.
††) Ebendas., Bd. 6, Madrid 1615.
†††) In La Vega del Parnasso, 1637.
*†) Comedias ꝛc., Bd. 15, Madrid 1621.
**†) Ebendas., Bd. 22, Madrid 1635.
***†) Ebendas., Bd. 9, Madrid 1617.

ernſter und heiterer Elemente hervorgegangenen romantiſchen Miſchſpiele, welche die Engländer und Franzoſen als Tragikomödien bezeichneten, ein Name, der auch bei den Spaniern hier und da vorkommt, vermitteln den Uebergang zu den eigentlichen Luſtſpielen. Von ihnen ſei nur noch Los pleitos de Inglaterra*) (die engliſchen Händel) hervorgehoben, ein Stück, an dem Grillparzer den Reiz der Natürlichkeit, welcher ihm eigen und die poetiſche Atmoſphäre, die es umgibt, nicht genug bewundern kann. Ferner: El caballero de Olmedo**), in welcher eine im Geiſte der Celeſtina gezeichnete Figur beſonders gelungen erſcheint, Guardar y guardarse***) (Hüten und ſich hüten), La illustre fregona†) (die vornehme Köchin), nach der Novelle des Cervantes, Don Gonzalo de Cordova††), La esclava de su galan†††) (die Sklavin ihres Geliebten), El gallardo catalan*†) (der tapfere Catalonier), ein Stück voller Abenteuer und Romantik, bei dem ſich aber, wie Grillparzer ſagt, „von einem Haltepunkte zum anderen des Dichters großer Naturſinn entfaltet." Wie unwahrſcheinlich das Ganze, ſo ſei doch das Einzelne von großer Wahrheit. Fülle ſei überhaupt der Charakter ſeiner Poeſie. Aehnliches gilt auch von dem märchenhaften Los tres diamantes**†) (die drei Diamanten) trotz ſeinem irreführenden Titel, welchem die Geſchichte der ſchönen Magelone zu Grunde liegt. Dem reinen Luſtſpiele nähern ſich die ſchon früher erwähnten: El cuerdo en su casa, El galan de Membrilla, ſowie Las flores de Don Juan***†) (die Blumen des Don Juan). Letzteres behandelt die Geſchichte zweier Brüder, von denen der eine durch ſeine Verſchwendung aus Glück in Unglück, der andere durch die Liebe aus Unglück zu Glücke kommt und letzterer nun die Härte des erſteren mit Großmuth vergilt.

*) Comedias ꝛc., Bd. 23, Madrid 1638
**) Ebendaſ., Bd. 24, Zarag. 1641.
***) Ebendaſ., Bd. 24, Zarag. 1641.
†) Ebendaſ., Bd. 24, Zarag. 1641.
††) Ebendaſ., Bd. 24, Zarag. 1641.
†††) Ebendaſ., Bd. 25, Zarag. 1647.
*†) Ebendaſ., Bd. 2, Madrid 1609.
**†) Ebendaſ., Bd. 2, Madrid 1609, überſetzt bei Soden.
***†) Ebendaſ., Bd. 12, Madrid 1619, überſetzt bei Rapp.

Von den eigentlichen Lustspielen nimmt Los milagr
del desprecio*) (die Wunderkraft der Verschmähung), obschon
durch Moreto's Desden con el desden (Donna Diana), dem
zu Grunde liegt, durch eine feinere, kunstmäßigere Ausführung u
die noch tiefere psychologische Begründung übertroffen worden i
noch immer einen der ersten Plätze unter den spanischen Lu
spielen ein, nicht nur wegen der Priorität der Erfindung, sonde
auch wegen der großen Unmittelbarkeit, Frische und Natürlichk
der Darstellung, die bei Moreto nicht in gleichem Maß erreicht
Ein verwandtes Thema findet sich in El Perro del Ortolano**) (t
Hund des Gärtners) behandelt. Hier wird die Liebe eines stolz
durch Rang und Vermögen über dem Geliebten stehenden Weibes eb
falls durch Eifersucht zum Geständniß der Liebe gezwungen. T
Schluß ist nicht ohne einen Mißklang; in der Behandlung kon
es aber gleich dem vorigen und noch so verschiedenen anderen Stück
des Dichters doch schon Molière zum Vorbilde dienen. Klein ma
bei der Besprechung desselben die treffende Bemerkung, daß in d
spanischen Lustspielen die Gespräche zwischen dem Herrn und d
Diener oder der Dame und Zofe sehr oft nur in Dialog gespalt
Selbstgespräche seien, der Art, daß dem Diener dabei das Hande
dem Herrn das Pathos zufalle, im Gegensatze zur römischen Komöd
wo der Servus das Odium der zu Gunsten seines Herrn a
geübten Streiche trägt. Hier aber sei dem Diener Tristan a
nahmsweise eine Mittelstellung zwischen beiden ertheilt. — El ma
imposible***) (das Unmöglichste von Allem) hat es mit der Schwier
keit zu thun, ein liebendes Weib unter Schloß und Riegel zu halt
Die reizvolle, natürliche Behandlung täuscht, wie so oft bei L
de Vega, über manche schwache und unwahrscheinliche Motive h
weg, die von Klein in's Licht gestellt worden sind. — Si no vier
las mujeres†) (Ja, wenn die Frauen keine Augen hätten!),
romantisches, ganz in Poesie getauchtes Lustspiel, welches in einzel
Theilen Aehnlichkeit mit Shakespeare's „Wie es euch gefällt" zei

*) Dohrn hat es a. a. O. übersetzt.

**) Comedias, 11. Bd., Madrid 1618. Uebersetzt bei Braunfels unter d
Titel Gräfin und Zofe.

***) Comedias, 25. Bd., Zaragoza 1647. Uebersetzt bei Braunfels.

†) La Vega del parnaso. Madrid 1637.

Amar sin saber á quien*) (Lieben, ohne zu wiſſen wen?), eine Dichtung von großer Anmuth. Die Vorausſetzung iſt, daß ein junger Edelmann in den Verdacht kommt, einen Anderen im Duell getödtet zu haben und in Haft genommen wird. Die Schweſter des Schuldigen ſucht ihn ohne Nennung des Namens durch zärtliche Briefe zu tröſten, woraus ſich die weiteren Verwicklungen des Spieles entſpinnen. El azero de Madrid**) (das Madrider Eiſenwaſſer) verdient hier ſchon deshalb genannt zu werden, weil Molière wahrſcheinlich aus ihm die Motive zu ſeinem Médecin malgré lui, ſowie zu ſeinem L'amour médecin geſchöpft hat und das Original ſich noch immer daneben hält. Beſonders iſt die Führung der Intrigue wieder zu loben, die ſonſt nicht grade Lope de Vega's ſtärkſte Seite bildet. Es handelt ſich darin um eine der damals in Aufnahme gekommenen Eiſenwaſſercuren, welche ein ſchlaues, von einer pedantiſchen Dueña überwachtes Mädchen als Mittel ergreift, um ihren Liebhaber bei ihren Morgenpromenaden ſehen und ſprechen zu können. Die Liſt gelingt um ſo beſſer, als die Dueña ſelbſt in eine ihrer Eitelkeit geſtellte Falle geht. Reizend in der Leichtigkeit ihrer Behandlung ſind ferner La resistencia honrada***) (der ehrbare Widerſtand), El ausente en su lugar†) (der gegenwärtige Abweſende), Los melindres de Belinda††) (die Launen Belinda's), La discreta enamorada†††) (die verſchwiegene Verliebte) und La niña de plata*†) (das Silbermädchen). Por la puente Juana**†) gehört zu den zahlreichen Stücken Lope's, welche auf Verkleidungen beruhen. Es hat aber nicht ganz die Leichtigkeit, die ſonſt ſeine Luſtſpiele auszeichnet, auch hat die hier wie noch öfter ſich geltend machende brutale Auffaſſung der Liebe und der Einfluß, welchen der Standesunterſchied auf ſie ausübt, etwas Verletzendes. Einen verwandten Gegenſtand behandelt La

*) Comedias, 22. Bd., Madrid 1635.
**) Comedias, 11. Bd., Madrid 1618.
***) Nicht in der Sammlung ꝛc. enthalten.
†) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
††) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
†††) Nicht in der Sammlung enthalten.
*†) Comedias, 9. Bd., Madrid 1617.
**†) Comedias, 21. Bd., Madrid 1635. Ueberſetzt bei Rapp.

noche Toledana (die Nacht in Toledo), ein Lustspiel, welch ebenso kunstvoll angelegt wie geschickt und anmuthig durchgefü ist. Florencio, wegen eines Zweikampfs aus Granada entfloh wird von seiner Geliebten, Lisena, verfolgt. Sie geräth jedoch b in eine hülflose Lage, welche sie nöthigt, in einem Wirthshause Toledo ein Unterkommen als Dienstmädchen zu suchen. Sie tr hier Florencio, aber mit einer anderen Schönen, die er für se Schwester ausgibt. Lisena in ihrer Eifersucht benutzt jetzt sow die Liebesbewerbungen, deren Gegenstand sie selbst von verschiede Bewohnern des Gasthofs geworden, wie den Umstand, daß früherer Liebhaber der angeblichen Schwester zu ihrer Verfolgu ebenfalls eingetroffen ist, um diese aus der Gunst ihres Liebhab zu verdrängen. Sie verabredet ein den Wünschen all' dieser ve schiedenen Bewerber entsprechendes Stelldichein, doch werden d meisten von ihnen getäuscht. Die angebliche Schwester Florencio wird in die Arme ihres hintergangenen Liebhabers, Florencio ab in die ihren geführt. La ocasion perdida*) (die versäumte Gelege heit) mag den Uebergang zu dem auch von Lope de Vega ni verschmähten leichtfertigen Genre bilden, von welchem El gal Castrucho**) (der galante Castrucho) ein vorzügliches Beispiel ist. D eine größere Rolle darin spielende Kupplerin Teodora ist treffli gezeichnet. Diese Stücke gehören zum Theil mit zu denjenig welche hauptsächlich die Sittenschilderung des Volkes zum Gege stand haben. Von ihnen mögen das schon erwähnte: La noche S. Juan***) (die Johannnisnacht), Las ferias de Madrid†) (d Madrider Jahrmarkt) und El asalto de Mastrique††) (der Stu auf Mastricht) genannt werden.

Die Entremeses des Dichters stehen in gewissem Sinne unt denen des Cervantes. Sie sind derber, possenhafter, ja sie ve schmähen sogar das Possenreißerische nicht.

*) Comedias, 2. Bd., Madrid 1619.
**) Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.
***) Comedias, 21. Bd., Madrid 1635.
†) Comedias, 2. Bd., Madrid 1609.
††) Comedias, 4. Bd., Madrid 1614.

V. Die Schule und die Zeitgenossen Lope de Vega's bis Calderon.

Die valencianischen Dichter: Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Boyl, Beneyto und Guillen de Castro. — Der Cid. — Ramon und Gaspar de Avila. — Salustrio del Poyo. — Mira de Mescua. — Guevara. — Enciso. — Gabriel Tellez, gen. Tirso de Molina. — Alarcon. — Montalvan. — Antonio de Mendoza. — Felipe de Godinez. — Luis de Belmonte. — Die Vertreter der classischen Richtung in der Kritik: Villegas Artieda, Manuel de Villega, Figueron. — Tirso de Molina's Vertheidigung des nationalen Dramas. — Entwicklung der Schauspielkunst und Zustand der Bühne. — Einfluß Philipps IV. darauf. — Fiestas, Zarzuelas, Comedias de Figuron. — Berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen der Zeit. — Unterbrechungen der Schaustellungen und Beschränkungen. — Blüthe und Verfall der Autos. — Verhältniß der Dichter und Schauspieler zum Publicum und untereinander.

Ein Dichter wie Lope de Vega, der sich durch seine Fruchtbarkeit, seine Erfindungskraft, seine Frische über fünfzig Jahre in ungeschwächtem Ansehen erhielt, mußte allein eine poetische Atmosphäre um sich verbreiten, die alle schlummernden Keime zur Entwicklung brachte, Allen, der Sonne gleich, die sie bestimmende Richtung gab und einen wahren Dichterfrühling zeitigte. Aus der Menge der neben ihm erwachenden und erblühenden Dramatiker, deren Zahl er selbst Legion nannte*), sei hier vor Allen der valencianischen Dichter gedacht, mit deren Kreise Lope de Vega bei seinem wiederholten Aufenthalte in dieser Stadt in nähere Beziehungen trat. Es sind Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Carlos de Boyl, Miguel Beneyto und Guillen de Castro. Sie schrieben sämmtlich für das neue Theater, den Corral de la Olivera, in Valencia und waren Mitglieder der daselbst am 4. October 1591 eröffneten Academia de los Nocturnos (der Nächtlichen). Von ihnen allen sind uns Arbeiten in der schon (S. 210) gedachten Sammlung von Dramen valenzianischer Dichter erhalten geblieben**).

Von den Lebensschicksalen dieser Dichter ist uns nur wenig bekannt. Von Francisco Tarrega weiß man blos, daß er dem

*) Von Tarrega 9, Aguilar 7, Ricardo de Turia 4, Boyl 1, Beneyto 1, Castro 2.

**) Siehe das Verzeichniß im Catalogo bibliografico y biografico del antiqua teatro Español etc. von Don Cayitano Alb. de la Barreira y Larrida (Madrid 1857—60), sowie den 43., 45., 47. u. 48. Bd. der Bibl. de aut. españ., worin Roman de Mosnero 119 Stücke aus der Zeit Lope's und Calderon's mittheilt.

geiſtlichen Stand angehört und um 1590 ſchon blühte. Von Aguilar nur inſofern, als er immer neben Tarrega genannt wird

Guillen de Caſtro y Belvis wurde 1569 zu Valencia geboren Er verfolgte längere Zeit die militäriſche Laufbahn und gelangte von den Herzögen von Oſſuna und Olivarez unterſtützt, bald zu höheren Stellungen, zuletzt in die des Commandanten einer feſten Stad im Neapolitaniſchen. Später ſcheint er jedoch in Ungnade gefallen zu ſein, worauf er ſich in Madrid ganz nur der Dichtung widmet nnd daſelbſt 1631 ſtarb. Als Dichter hat er zuerſt in den Verſammlungen der Nocturnos größeres Aufſehen erregt. Obſchon Lope de Vega gewiß mit allen jenen Dichtern in nähere Berührung kam ſo wird doch Guillen de Caſtro neben Artieda als derjenige bezeichnet mit welchem er damals den innigſten Verkehr unterhielt. Auch war er, wie ſehr auch noch Lope hierin untergeordnet, doch der weitaus begabteſte von ihnen. Die von ihm erhalten gebliebenen Stücke von denen ſich nicht ſagen läßt, wann ſie entſtanden, ſind alle in ſeinem Geiſte geſchrieben. Doch iſt Schack der Meinung, daß nicht die valencianiſchen Dichter von Lope de Vega, ſondern umgekehrt dieſer von ihnen angeregt und in ſeiner dramatiſchen Richtung beſtimmt worden ſei, oder mit anderen Worten, daß der Urſprung des nationalen ſpaniſchen Dramas ihnen zuzuſchreiben iſt. Innere wie äußere Gründe aber ſprechen dagegen. Wir wiſſen, daß Lope bereits von ſeinem 14. Jahre d. i. von 1574 an dramatiſch thätig war und erſt 1588 zu längerem Aufenthalt nach Valencia kam Von Caſtro, dem bedeutendſten jener valencianiſchen Dichter, der erſt 1591 als ſolcher mit Erfolg hervortrat, iſt es ſchon hierdurch dargethan, daß nicht Lope nach ihm, ſondern nur er nach Lope ſich bilden konnte. Für ein ähnliches Verhältniß in Bezug auf die Uebrigen aber ſpricht, daß nicht Valencia der Mittelpunkt der ſcheinbar von hier ausgegangenen Richtung des Dramas blieb ſondern Madrid dieſer wurde, wohin ſich daher die meiſten der valencianiſchen Dichter im Anſchluß an Lope dann wendeten. Auch Tirſo de Molina, welcher wahrſcheinlich ſchon um dieſe Zeit für die Bühne ſchrieb, bekennt ſich ausdrücklich zu ſeinem Schüler und bezeichnet ihn als denjenigen, welcher der ſpaniſchen Komödie die Ausbildung und Vollendung gegeben habe. — An Tarrega lobt Cervantes die Sinnigkeit und den Reichthum geiſtvoller Einfälle

Auch ſonſt wird dieſer Dichter von Zeitgenoſſen gerühmt. Von ſeinen erhalten gebliebenen neun Stücken ſcheint zu ſeiner Zeit La enemiga favorable (die wohlwollende Feindin) beſonders gefallen zu haben. Sehr productiv war er wohl nicht, wenigſtens finden ſich von ihm nur noch zwei andere Dramen erwähnt. — An Aguilar wurde von Cervantes Feinheit und von ſeinen Dramen El mercador amante (Der verliebte Kaufmann) hervorgehoben. — Ungleich fruchtbarer ſcheint aber Guillen de Caſtro geweſen zu ſein*). Cervantes rühmt an ihm Süßigkeit und Anmuth. Schack fügt hinzu, daß es ihm, wie ſein Alarcos beweiſe, auch an Energie und tragiſcher Kraft nicht gefehlt habe. Pagar en propria moneda (Gleiches mit Gleichem), La justicia en la piedad (Gerechtigkeit und Milde), Dido und das feine Luſtſpiel Enganarse engañando werden gleichfalls gerühmt. Größere Bedeutung erwarb er ſich aber doch nur durch ſein, den vaterländiſchen Stoff des Cid im Geiſte der alten Romanzen behandelndes Drama Las mocedades del Cid (Die Jugendthaten des Cid)**) in zwei Theilen, beſonders weil der erſte deſſelben von Pierre Corneille ſeinem berühmten Schauſpiel Le Cid zu Grunde gelegt wurde und dieſer ihm zugeſtandener Maßen ganze Stellen deſſelben entlehnte. Die Angriffe, welche Corneille neben dem ungeheuren Erfolge ſeines Stücks und grade mit wegen deſſelben von der franzöſiſchen Akademie erfuhr, die Vergeſſenheit, in welche nicht nur Guillen de Caſtro, ſondern überhaupt die ganze ältere ſpaniſche dramatiſche Dichtung für längere Zeit gerieth, ſowie die Ueberſchätzung, durch welche dieſes Vergeſſen ſpäter wieder gerächt werden ſollte — erklären den immer wieder erneuerten Streit, welcher ſich auch darüber entſpann, ob dem ſpaniſchen Urbild oder

*) Von ſeinen Comedias erſchienen zwei Theile: Primera parte de las comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Felipe Mey, 1621. 13 Stück enthaltend, und Segunda parte de las comedias de Guillen de Castro. Valencia, por Miguel Sorolla, 1625. 12 Stück enthaltend. Der erſte Theil iſt der Tochter Lope's, Marcella, gewidmet. — Schack gibt das Verzeichniß davon. Lord Holland hat in der zweiten Ausgabe ſeines Buchs über Lope de Vega (London 1816) Guillen de Caſtro eine eingehende Beſprechung gewidmet. S. auch Wolf in den Blättern f. lit. Unterh. 1469, S. 90, ſowie Schack, Klein, Ticknor, Lemcke (a. a. O.).

**) Mitgetheilt bei Lemcke a. a. O. III. S. 292 u. fc

der französischen Nachbildung des Cid der Vorrang zuzuerkennen sei. Man ist mit der Ueber- und Unterschätzung auf beiden Seiten und bis in die neuesten Zeiten jedenfalls viel zu weit gegangen. Corneille, welcher sein Drama den französischen Regeln annähern wollte, mußte manches gewaltsamer, unvermittelter und unwahrscheinlicher erscheinen lassen, als es in der freieren Behandlung des Spaniers sich darstellen konnte, der schon die Erfindung voraus hatte. Wenn die Arbeit Corneille's hierdurch stilvoller erscheint, so ist doch dagegen vieles bewußter, gesuchter und berechneter. Sein Cid hat viel von dem Reiz der Natürlichkeit und von der schlichten einfachen Größe des Vorbildes verloren. Für den größeren Schwung und Glanz des Empfindungsausdrucks, für den größeren poetischen Zauber der Situation lagen ihm aber noch Muster bei Lope de Vega vor. Und doch wäre es Unrecht, die eigenthümliche Größe und Schönheit des Corneille'schen Werkes hierüber völlig verkennen zu wollen. Er hätte unmöglich in anderen seiner Werke der große Dichter sein können, welcher er thatsächlich war, wenn er hier wenig mehr als nur ein vorzüglicher Uebersetzer und Nachahmer gewesen wäre*). Was das Drama Guillen de Castro's betrifft, so hat dieser bei aller Treue, mit der er den Charakter und Geist des Romanzenstoffs festhielt, demselben doch erst die dramatische Seele gegeben. Das Motiv des Backenstreichs ist seine Erfindung, d. h. es fehlt den Romanzen. Und wenn er dieses Motiv auch vielleicht von Lope entlehnt hätte, der es mehrmals gebraucht, so würde er noch immer eine treffliche Anwendung davon gemacht haben. Der Kampf zwischen Pflicht und Neigung ist schon bei ihm mit so großer psychologischer Feinheit durchgeführt, daß Corneille hierin nur wenig verändern durfte, wenn er nicht unter dem Vorbilde zurückbleiben wollte. Die Sprache in ihrer edlen Einfachheit ist trefflich und der poetische Aufschwung der leidenschaftlichen Stellen hebt sich davon höchst wirkungsvoll ab.

Noch unwahrscheinlicher ist es, daß einige andere Dichter der Zeit, wie Doctor Ramon und Gaspar de Avila, einen bestimmenden

*) Siehe hierüber Villemain, Cours de litt. franç. (Paris 1828 u. f.), Puibusque, Histoire comparée des litt. espagnole et française. Phil. Chasles, La france, l'Espagne et l'Italie au 17 siècle, Paris 1877. M. A. Fée, Etudes sur l'ancien théâtre espagnol, Paris 1873.

Einfluß auf Lope de Vega ausgeübt haben, obwohl es der Zeit nach möglich wäre. Die uns von ihnen erhalten gebliebenen Stücke gestatten trotz des Lobes, das auch ihnen von Cervantes gezollt wird, eine solche Annahme nicht. Ramon war übrigens, was die Zahl seiner Dramen betrifft, einer der fruchtbarsten Dichter der Zeit. Dies gilt auch von Miguel Sanchez, welchen der Name des Göttlichen zierte. Cervantes rühmt ihn wegen seiner kunstreichen Erfindungen. Auch Lope, in seinem Laurel de Apolo, ist voll seines Lobes und da dieser in Valladolid geborene Dichter nach einer anderen Stelle in Lope's Nuevo arte ꝛc. bereits 1609 nicht mehr am Leben gewesen sein kann, so dürfte seine Blüthe allerdings schon in die 80er Jahre gefallen sein. Es steht uns jetzt aber nur ein beschränktes Urtheil über ihn zu, da nur ein einziges seiner vielen Stücke: La guarda cuidadosa (der wachsame Posten) erhalten geblieben ist. Doch bestätigt dasselbe das dem Dichter von Cervantes und Lope ertheilte Lob, da es nach Schacks Urtheil ein höchst sinnreich combinirtes und mit Besonnenheit durchgeführtes Intriguenstück ist*).

Von den Dichtern der ersten Periode Lope de Vega's mögen noch Pedro Diaz und Damian Salustrio del Poyo, geboren in Murcia, genannt werden. Von letzterem, welcher später in Sevilla lebte, ist ein zweitheiliges Drama La prospera fortuna de Ruy Lopes de Avalos erhalten geblieben, aus welchem sowohl Tirso de Molina wie Calderon eine Scene nachgeahmt haben; jener in seiner La prudencia en la muger, dieser in El mayor monstruo los zelos. Es handelt sich darin um eine Vergiftung. Der Mörder, im Begriff seine That zu vollführen, wird durch ein herunterfallendes Bild daran gehindert. Die Verwirrung, in die er hierdurch versetzt wird, macht ihn verdächtig. Er gesteht seine Absicht ein. — Auch der Priester Josef de Valdivieso, Caplan des Erzbischofs von Toledo, gehört noch hierher. Er schrieb divinas comedias und autos. Nur wegen der letzteren verdient er erwähnt zu werden. Die ersteren gehören zu dem Ungeheuerlichsten der

*) Es ist in dem 5. Bande der Comedias de Lope de Vega y otros autores, Barcell. 1614, enthalten.

Gattung. Außerdem ragten in dieſe Periode natürlich noch viel Dichter der früheren herein.

Etwas ſpäter traten Mira de Mescua und Luis Velez [d] Guevara auf. Mira de Mescua (auch Amescua genannt)* wurde zu Guadix im Königreiche Granada geboren. Auch er hat ſich dem geiſtlichen Stande gewidmet und bekleidete 1603 die Stel eines Archidiaconus in ſeiner Vaterſtadt. Zu dieſer Zeit gehörte [e] bereits zu den namhafteſten dramatiſchen Dichtern. 1610 ging [e] mit dem Vicekönig von Neapel, Grafen von Lermos, nach Italie Nach ſeiner Rückkehr aber lebte er als Kaplan und Dichter am Ho Philipps III. und IV. in Madrid, wo er 1620 bei dem ſchon früh erwähnten Feſte (ſ. S. 272) einen Preis gewann und erſt nach 168 ſtarb. Trotz der Lobſprüche des Cervantes, der ihn die Zierde d Nation nannte, und des Lope de Vega ſind ſeine Dramen von kein tieferen poetiſchen und dramatiſchen Kraft, was er durch phantaſtiſch Erfindungen zu verdecken ſuchte. Es fehlt ihnen aber nicht an glü lichen Einzelheiten und manche ſeiner Ideen und Conceptionen ſi von ſpäteren Dichtern wieder aufgenommen worden, ſo die sein El esclavo del demonio (der Sklave des Teufels) von More in Caer para levantarse (Fallen, um wieder zu ſteigen) und v Calderon in La devocion de la cruz (die Andacht am Kreuz u in El magico prodigioso (der wunderthätige Magus), und die sein El galan valiente y discreto (der tapfere und getreue Liebhabe von Alarcon in deſſen Examen de maridos (die Prüfung d Freier). Seine Cura de Madrilejos begegnete einem Verbot u auch La desgraciada Raquel (die unglückliche Rahel) mußte [e] um ſie veröffentlichen zu dürfen, großen Veränderungen unterziehe Von ſeiner Manier, das Abenteuerliche und Wunderhafte in effe voller, aber nicht ſelten widerſinniger Weiſe zu häufen, iſt El neg del mejor amo (der Neger des beſten Herrn) ein vorzügliches Beiſpi Von ſeinen Autos gilt La mayor sobervia humana (die höch Ueberhebung des Menſchen) für das glänzendſte.

---

*) Die Dramen dieſes Dichters kommen nur in einzelnen Drucken und verſchiedenen Sammlungen vor. Näheres über ihn bei Montalvan, Para Tod (Madrid, 1632) und bei Pellicer, Biblioteca I. S. 89.

Von Luis Velez de Guevara*) glaubt man zu wissen, daß er 1570 zu Ecija in Andalusien geboren ist**). Er kam noch sehr jung nach Madrid, wo er zuerst in die Dienste des Grafen von Saldaña, später in die Philipps IV. trat und 1644 starb. Auch er wird noch vor Schluß des Jahrhunderts als Bühnendichter genannt und die Zahl seiner Dramen, von denen weitaus die meisten verloren gegangen sein müßten, wird auf 400 angegeben, eine weithin verbreitete Berühmtheit erlangte er durch seinen weltbekannten (von Lesage überarbeiteten) Roman: El diablo cojuelo (der hinkende Teufel), welcher unter Anderm auch eine köstliche Satire auf die damalige Bühnenschriftstellerei enthält. Lope de Vega und Montalvan loben ihn als Dramatiker. Cervantes rühmt an seinen Dramen die Pracht, das Gepränge, den Pomp und die Grandezza. Schack gibt diesem etwas zweideutigen Lob eine günstige Auslegung, obschon auch er nicht verbergen kann, daß Guevara's Dramen allzusehr auf den Bühneneffect berechnet erscheinen. Es geht aber dabei ein patriotischer und romantischer Schwung durch die meisten derselben, von denen folgende hier hervorgehoben werden mögen: Los hijos de la Barbuda, Mas pesa el rey que la sangre (der König gilt mehr als das Leben), Reinar despues de morir (die Herrschaft nach dem Tode), welches die Geschichte der Inês de Castro behandelt und in der Schilderung zärtlicher Gefühle, wie heftiger Leidenschaften gleich vorzüglich ist, so wie La luna de la sierra (Diana im Gebirge), welchem Francisco de Rojas sein Garcia del Castañar oder Del rey abajo ninguno (Außer meinem Könige keiner) nachgebildet hat, wie Calderon der Niña de Gomez Arias sein gleichnamiges Drama.

Diesen Dichtern mag noch Diego Ximenez de Encico angereiht werden, von dem man nur weiß, daß er, aus Sevilla gebürtig, noch im 16. Jahrhundert dramatisch thätig war. Er wird besonders in der Charakteristik gelobt und seine fast der Zeit-

*) Siehe über ihn Alberto Lista y Aragon, Ensayos literarios y criticos, Madrid 1644, 2. Bd. Von seinen Dramen erschien eine Sammlung, Sevilla 1730. andre finden sich zerstreut in Einzeldrucken und Sammlungen, z. B. in Flor de s mejores comedias 1652, besonders aber in Comedias escogidas de los ejores ingenios de España und in Dramaticos contemporaneos de Lope Vega. Madrid 1857—58, 2 Bde.

**) Nach Pellicer in seinen Avisos historicos.

geſchichte angehörenden Dramen El principe Don Carlos und La mayor hazaña de Carlos (die große That Karls V.) werden von Schack als wahrhaft großartige, hiſtoriſche Gemälde der edelſten Art charakteriſirt. Natürlich hat ſich der Dichter darin zu einer dem Hofe annehmbaren Auffaſſung von Perſonen und Thatſachen herbeilaſſen müſſen. Noch höher ſtellt Klein Los Medici de Florencia.

Die weitaus bedeutendſten und eigenartigſten Dichter der durch Lope de Vega beſtimmten Periode des nationalen ſpaniſchen Drama's aber ſind Tirſo de Molina und Alarcon, von denen jener zwar der frühere iſt, aber Lope noch weit überlebt hat, ſo daß wohl auch ſeine Blüthe erſt in die zweite Hälfte der dramatiſchen Thätigkeit dieſes Dichters fällt. Gabriel Tellez, bekannter unter ſeinem Dichternamen Tirſo de Molina, wahrſcheinlich 1570 zu Madrid geboren, gehörte dem geiſtlichen Stande an. 1613 trat er in den Orden der barmherzigen Brüder, in welchem er wichtige Stellen bekleidete. Er ſtarb 1645 als Prior des Kloſters Soria im Alter von 78 Jahren. Seine geiſtlichen Aemter hinderten ihn weder an der fruchtbarſten dichteriſchen Thätigkeit (ſchon 1621 hatte er nach ſeiner eigenen Ausſage*) 300 Dramen geſchrieben), noch auch daran, daß er denſelben zum Theil einen ſehr leichtfertigen Inhalt und eine zum Frivolen neigende Behandlung gab. Schon zu Lebzeiten des Dichters erſchien eine Sammlung einiger ſeiner Werke**). Sie umfaßt 59 Dramen, von denen jedoch nur 51 Tirſo's Eigenthum ſind, da nach

*) Im Vorworte zu ſeiner Novellenſammlung.

**) Comedias del Maestro Tirso de Molina. 1. u. 2. Th. Madrid 1627 3. Th. Tortoſa 1634. 4. Th. Madrid 1635. 5. Th. Madrid 1636. 13 Stück exiſtiren außerdem in Einzeldrucken. Drei ſind in ſeinen Cigarrales enthalten Eine Auswahl gab Hartzenbuſch, Madrid 1839—42, 12 Bde.; eine andere in 5. Bd. der Bibl. Ribad. Eine Anzahl Autos ſtehen im Deleytor aprovechando Madrid 1635 u. 1775, 2 Bde. — Ueberſetzungen finden ſich in Dohrn, Spaniſche Dramen (El burlador de Sevilla und Don Gil de las calzas verdes), in Braunfels, Spaniſches Theater (El burlador) und in Rapp's Spaniſches Theater E burlador und la Marta piedosa. Letztgenanntes Werk enthält eine eingehende Charakteriſtik. Sonſt ſiehe über ihn Auguſt Duran in der Einleitung zur Talia española, Madrid 1839. Eugen Hartzenbuſch's El maestro Tirso de Molina in der Bibl. Bibadeneira. T. V, Liſta, Ensayos literarios etc. Schack a. a. O. Th. II. S. 552. L. Schmidt, Die vier größten ſpaniſchen Dramatiker.

ener Angabe in der Dedication des 2. Bandes acht der im enthaltenen Stücke anderen Verfassern angehören, „die — h ausdrückt — diese aus ihm unbekannten Gründen vor üre ausgesetzt hatten.“ Von den 67 unter seinem Namen iebliebenen Stücken sollen ihm nach Don Roman de Mes- nanos nur 17 zuverlässig angehören. Dies ist jedoch n, da allein nur von den ersten zwei Bänden der während ens unter seinem Namen erschienenen Sammlung mit zwölf sein Eigenthum sind.

n man von der glänzenden Schilderung, welche Schack de Molina's dramatischen Dichtungen giebt, das Ueber- he abzieht, so bleibt noch immer genug, um ihn zu den amatikern seiner Nation zu rechnen. Er war ein Meister handlung der Sprache, glänzte durch die Vielseitigkeit istes und gebot über eine Fülle von Witz. Einzelne seiner zeichnen sich ebenso durch die Frische und Keckheit, ja des Entwurfs aus, wie andere durch die überlegte Durch- was auch von Plan und Intrigue verschiedener seiner gelten hat, worin er wohl auch Lope de Vega zuweilen

hon das Urtheil über einen Dichter, von welchem man Theil seiner Werke kennt, immer nur einen relativen ben kann und die ungenügende Kenntniß, die wir von den iner Vorgänger und ihrer Entstehungszeit haben, uns ein er die Originalität der seinigen und ihrer Bedeutung im ngsgange des spanischen Dramas kaum gestatten, so läßt sagen, daß, soweit wir mit beiden bekannt sind, Tirso de Mo- ärke mehr im Lustspiel als in der Tragödie, mehr in der weiblicher, als männlicher Charaktere lag, was beides einem gewissen Zusammenhang steht. Hartzenbusch geht weit, Tirso als den größten Komiker der Spanier und als zu bezeichnen, der sich allein mit Moliere vergleichen em letzteren ist er nicht blos darin vorausgegangen, liebte, einzelne Charaktere zum Mittelpunkte der Intrigue dlung zu machen und diese ihnen unterzuordnen, sondern n, daß er ihnen einen burlesken Anstrich gab.

rerseits ist aber nicht zu verschweigen, daß Tirso durchaus

nicht die Weite der Weltanschauung Lope de Vega's hatte, daß sei Interesse und seine Phantasiethätigkeit sich vorzugsweise auf de Gebiet des Verstandes und der Sinnlichkeit einschränkten, auf welche sich Lope de Vega zwar auch in vielen seiner Stücke mit gleich Ausschließlichkeit und vielleicht mit noch mehr Uebermuth bewegt nur daß er in einer noch weit größeren Zahl anderer durch de Schwung und den Glanz seines ethischen Pathos den Hörer au zu erheben und mit sich fortzureißen verstand. Letzteres bild wenigstens nicht grade die Stärke Tirso de Molina's. Er entzü durch den blühenden Reiz, die farben- und bilderreiche Frische sein sprachlichen Ausdrucks, durch die anmuthige und witzige Führu des Gesprächs, erreicht aber Lope nur selten in der Leichtigkeit d dramatischen Bewegung, in der charakteristischen Kraft und Kür des dramatischen Ausdrucks und in dem quellenden Reichthum d Erfindung. Was das letzte betrifft, so ist es nur nöthig, Tirso m sich selbst zu vergleichen, da er sich nur zu oft in Charaktere Verhältnissen, Situationen wiederholt.

In mancher Beziehung nimmt Tirso eine Mittelstellung zw schen Lope und Calderon ein. Er nähert sich diesem in der kun mäßigeren Behandlung der Rede, in der künstlichen Ausführung d Gedankenspiele, Bilder und Vergleiche, wie er in Wortspielen u gleich reicher und feiner als Lope ist, ferner in der Hervorhebung u Ausbildung des musikalischen Elementes der Sprache, was einzeln Scenen etwas Opernartiges gibt, so wie endlich in den sich n rhetorischer Pracht entfaltenden langen Erzählungen und lyrisch Ergüssen, welche als brillante Solostücke den Fluß der Handlu bei ihm zuweilen ganz unterbrechen, weil sie in gar keiner näher Beziehung zu dieser stehen. Ich erinnere nur an den ersten Mon log der Tisbea und die lange glänzende Beschreibung von Lissab in El burlador de Sevilla, an den Eingang der Eröffnungsce und an die Schilderung der Eroberung von Marmora in La Mar piadosa u. s. w. Daneben bleibt der natürliche Ton Lope's au noch bei ihm der herrschende. Wenn dieser von sich selbst sag daß er den Neigungen und dem Geschmack seines Publikums huldi so läßt sich von Tirso vielleicht sagen, daß er dem damaligen G schmack der Schauspieler allzusehr nachgab und seine Wirkung vornehmlich dadurch herbeizuführen suchte, daß er ihnen so wirksa

Rollen wie möglich schrieb, wobei ihn freilich die poetische Richtung der Zeit und Bühne begünstigte. Daher wir uns, selbst wo er diesem Bestreben auf Kosten der Wahrheit und im Widerspruch mit den dramatischen Forderungen allzusehr nachgab, durch die Fülle von Witz, Anmuth und allgemeiner poetischer Schönheit, die er darüber auszugießen wußte, entschädigt finden. Er hat seine Fehler vielfach mit den verschwenderisch darüber hingestreuten Blüthen seines Geistes verdeckt. Zu seinen vorzüglichsten Lustspielen werden La celosa de si misma (die Eifersüchtige auf sich selbst) Amor por señas (Liebe durch Zeichen), Marta la piadosa (die scheinheilige Martha) la villana de la sagra (die Bäuerin aus der Sagra), No hay peor sordo que el que ne quiere oir (Es giebt keinen schlimmeren Tauben, als den, welcher nicht hören will). Palabras y plumas (Worte und Federn) nach der Novelle Boccaccio's vom Falken, La villana de Balescas und Don Gil de las calzas verdes (Don Gil mit den grünen Hosen) gerechnet. Das letztgenannte Stück behandelt ein Thema, welches bei Tirso in verschiedenen Variationen wiederkehrt, z. B. in der Villana de Balescas, der Moreto sein La ocasion hace al ladron (Gelegenheit macht Diebe) nachbildete. Ein von ihrem Liebhaber verlassenes Mädchen wirft sich in männliche Kleider, um sich an dessen Untreue zu rächen und ihm die neue Geliebte abspänstig zu machen. Wir sind diesem Motive auch schon bei Lope de Vega begegnet und es ist sicher noch älter als dieser. Tirso hat es aber hier mit besonderer Keckheit ergriffen und mit Genialität durchgeführt. Nur im letzten Acte macht die Herbeiführung der Erscheinung von vier verschiedenen Gil's mit grünen Hosen und die darauf beruhende Situation einen etwas gewaltsamen und erkünstelten Eindruck.

Verkleidungen spielen in Tirso's Stücken überhaupt eine große Rolle. In Marta la piadosa tritt noch Verstellung des Charakters hinzu. Marta ist eine Art von weiblichem Tartüffe, vielleicht das Vorbild des letzteren. Gewiß aber hat sie Moratin als Muster gedient. Die Durchführung dieses Charakters ist besonders gerühmt worden. Inzwischen hat der Dichter die Wahrscheinlichkeit zuweilen verletzt. Zudem verlangt dieser Charakter einen wesentlich anderen Ausgang. Dieser befriedigt auch sonst nur wenig, wegen der Gewaltsamkeit, mit der er herbeigeführt ist. Das Stück gehört zu den

Luſtſpielen, welche den tragiſchen Ausgang eines Duells zur Voraus
ſetzung haben. Dieſe findet ſich auch bei Lope ſchon wiederholt vo
und Tirſo hat ſie ebenſo wie das hier obwaltende Verhältniß de
wechſelſeitigen Eiferſucht zweier Schweſtern mehrfach verwende
Das letzte z. B. in Amor y celos hacen discretos (Liebe un
Eiferſucht machen verſtändig).

Der Gedanke, eine Frau auf ſich ſelbſt eiferſüchtig zu mache
iſt originell. Tirſo's Ausführung iſt es nicht minder. La celos
de si misma dürfte vielleicht das feinſte, beſtentworfene Luſtſpi
des Dichters ſein. Ein junger Edelmann kommt nach Madrid, ei
junges ſchönes Mädchen zu heirathen, das er noch niemals geſehe
Auf dem Wege wird aber ſein Herz und ſeine Phantaſie ganz vo
der Erſcheinung einer verſchleierten jungen Dame gefangen genom
men, der er am Eingange einer Kirche begegnet, ſo daß er faſt kei
Auge mehr für die Braut hat, obſchon dieſe mit ſeiner Schöne
identiſch iſt. Es entſteht hierdurch in dem jungen Mädchen ein
Eiferſucht auf ſich ſelbſt, die ſie beſtimmt, ein doppeltes Verhältni
mit dem ſie verſchmähenden Bräutigam und dem hitzigen Liebhabe
dort unverſchleiert, hier aber verſchleiert zu unterhalten.

Auch die Erfindung von Amor por señas iſt originell. Do
iſt ſie nicht ohne Künſtlichkeit und nur auf dem Gebiete des Roma
tiſchen möglich. Es handelt ſich um die ſinnreiche Probe, welch
ein ſchönes Mädchen das Herz ihrer Freier unterwirft. Es gehö
zu den Stücken, in denen ſich Tirſo Calderon annäherte, was au
in Amor por arte mayor (Liebe auf dem Wege der Dichtkun
der Fall iſt, welches dieſem vielleicht die Anregung zu ſeinem Secre
á voces gegeben.

Ihres romantiſchen Glanzes wegen mögen noch La huert
de Juan Fernandez (der Garten des Juan Fernandez) un
El vergonzoso en palacio (der Blöde bei Hofe) erwähnt werde
Das erſte iſt eines der phantaſievollſten Stücke des Dichters
es iſt mit dem vollen Zauber ſeiner Poeſie und ſeines Witzes g
ſchmückt. Zwei verführte Weiber, eine Edelfrau und eine Bäueri
vereinigen ſich in der Abſicht, ſich unter dem Schutz und der Mas
von männlicher Kleidung an ihren ungetreuen Liebhabern zu räche
Das Stück iſt dabei ganz auf die Kunſt der Darſteller berechne
El vergonzoso en palacio dürfte dagegen wohl eine Ueberſchätzun

fahren haben, auch gehört es zu den indecentesten Stücken des ichters.

Von Tirso's Trauerspielen hat La prudencia en la uger (Frauenklugheit) eine große Berühmtheit erlangt. Schack ennt es eines der großartigsten Werke der spanischen Bühne. Klein spricht dagegen in sehr geringschätzendem Tone von dem agischen Pathos desselben. Es behandelt die Parteikämpfe ährend der Minderjährigkeit Ferdinands IV. und den Muth nd die Klugheit der Königin Wittwe, Doña Maria, an denen er Trotz der Vasallen sich bricht. Wie sehr der Dichter den chauspielerischen Effect im Auge hatte, beweist die Vorschrift, aß der im 3. Acte als sechzehnjähriger Jüngling auftretende König on einer Schauspielerin darzustellen sei. Enthusiastischer noch lingt Schacks Lob über Escarmientos para el cuerdo (die Witzigun- en des Klugen). Des Dichters Phantasie zeigt sich hier auch irklich in all ihrer Kraft und Gluth, schweift aber zugleich in's benteuerliche und Gräßliche aus. Seine Neigung zu sinnlichen emälden konnte in La venganza de Tamar (die Rache Tamars) olle Befriedigung finden. Calderon hat denselben Stoff in seinem os cabellos de Absalon behandelt und einzelne Scenen Tirso's arin nachgeahmt, in dessen Spuren er überhaupt öfter trat, so n El mayor monstruo los zelos, zu welchem er theilweise La ida de Herodes von jenem benutzt hat.

Am Bekanntesten aber von Tirso's ernsten Dramen ist El bur- ador de Sevilla oder El convidado de piedra (der Verführer von evilla oder der steinerne Gast) geworden. Die Persönlichkeit seines elden fand Tirso nach Ochoa (Tesoro del teatro español) in en Chroniken von Sevilla in den wesentlichsten Zügen schon vor. ier hat Don Juan de Tenorio die Tochter des Comthurs Ulloa ewaltsam entführt und diesen hierauf im Duelle getödtet. Der omthur wurde sodann im Kloster San Francisco begraben, wo die amilie eine Capelle besaß. Die Franziskaner, um den Frevel on Juan's zu rächen, den seine Geburt dem Arm der Justiz ntzog, lockten ihn unter falschem Vorwand in ihr Kloster, wo sie n tödteten und darauf das Gerücht verbreiteten, daß er die in der apelle Ulloa's errichtete Statue des Comthurs geschmäht habe nd von dieser in die Hölle gestürzt worden sei. Man sagt, daß

Tirso de Molina 1625 bei einem Besuche Sevilla's zu seiner Dic
tung angeregt wurde. Das Motiv zu dem lebendig werdend
Standbilde des Comthurs fand er noch überdies, wie ich zeigte, b
Lope schon vor. Auch hatte die Sage an anderen Orten ande
Gestalt angenommen und man glaubt, daß dem Drama La nin
de Gomez Arias die granadische Fassung zu Grunde liege.

Tirso hat die überlieferte Gestalt seines Helden und das Mot
der Fabel mit großer Genialität und Kühnheit ergriffen, doch ste
die Ausführung nicht immer auf gleicher Höhe. Das Drama mac
zum Theil nur den Eindruck einer geistreichen, großartig entworfen
Skizze. Was würde z. B. Lope aus der Begegnung Don Juar
mit dem steinernen Gaste gemacht haben! Gegen die lebendige Kür
der Exposition sticht auch die lyrische Breite des Monologs Tisbea
außerordentlich ab. Jedenfalls aber hatte Tirso in seinem Dran
ein großes Problem aufgeworfen, welches sich bald der Pha
tasie aller Völker bemächtigte. Molière, Byron, Grabbe, Zamor
Dumas und viele Andere haben den Versuch seiner Lösung gemac
Schon Tirso's Drama neigt in einzelnen Scenen einer opernhaft
Behandlung zu und auf dem Gebiete der Oper sollte auch erst d
Stoff und die Idee desselben seine bedeutendste Gestalt durch d
Genie eines Mozart gewinnen.

Von den geistlichen Dramen Tirso's verdient beson
El condeñado por desconfiado (der Fluch des Unglaubens) hervo
gehoben zu werden, ein Werk, von welchem Schack sagt, daß, fal
Tirso auch nichts weiter geschrieben hätte, man ihm doch den Ruh
eines der größten Dichter zuerkennen müßte. Die katholisc
Glaubensidee erscheint darin aber ganz auf die Spitze getrieben u
durch die abenteuerlichste Phantastik verherrlicht. Ein Seitenstü
bildet dazu: Quien no cae no se levanta (Nur wer fällt, kar
sich aufrichten). Dort geht ein Straßenräuber, hier eine italienisc
Hetäre durch Reue und Buße zur Seligkeit ein. Die Bedenklichk
der darin vertretenen Moral ergibt sich schon aus dem Titel d
letztgenannten dieser zwei Stücke. Eine ähnliche Anschauung lie
auch noch dem Auto sacramentale: Nuestra Señora del Rosari
zu Grunde.

In einem entschiedenen Gegensatz zu Tirso de Molina ste
Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Einem alten G

schlechte entstammend, dessen einer Zweig sich in Westindien niedergelassen hatte, wurde Alarcon zu Tasco in Mexico geboren. 1604 übersiedelte derselbe nach Spanien*). Von seinem früheren Leben wissen wir nichts, als daß er wahrscheinlich seine Ausbildung im adligen Collegium zu Mexico empfing, von seinem späteren Leben nur wenig. 1628 gab er den ersten Band**) seiner Comedias heraus, auf welchem er sich Relator del Real consejo de Indias nennt. Schack schließt aus dem familiären Ton, mit welchem er dieses Buch dem Herzog von Medina de las Torres, seinem Vorgesetzten, widmete, daß seine gesellschaftliche Stellung eine ziemlich angesehene gewesen sein müsse. Dagegen geht aus dem Vorwort an das Publicum hervor, daß seine Bühnenbestrebungen große Anfechtungen erfahren haben mußten. Sie lautet (nach der Uebersetzung des Grafen Schack***) nämlich wie folgt:

„An den Pöbel (Vulgo). — An dich wende ich mich, du wildes Thier, an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Komödien. Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir mißfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten."

Wie ungerecht man den Dichter auch beurtheilt und behandelt haben mochte, so war dieser verächtliche Ton doch nicht zu billigen. In jedem Falle war er sehr unklug. Er ließ zwar im Jahre 1634 einen zweiten Theil nachfolgen†), doch scheint der veränderte Ort der Heraus-

*) Dies hat Hartzenbusch, der neue Herausgeber seiner Werke, aus einer Stelle der 1605 geschriebenen Comedia (La Industria y la suerte) des Dichters geschlossen, weil diese auf Sevilla als Entstehungszeit hinweist. Es ist aber immerhin möglich, daß er noch früher nach Spanien kam.

**) Unter dem Titel: Comedias de Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, Madrid. Es enthielt 8 Stücke.

***) a. a. O. II. S. 611.

†) Diese Epigramme stehen in Joseph Alfay's Poesias varios de varios grandes españoles, Zaragossa 1654. Einige auch bei Ferd. Wolf a. a. O. S. 652.

ort darauf hinzuweiſen, daß er in Madrid einen Verleger nic
fand. Auch um die Anerkennung der Gebildeten ſcheint es ziemli
zweifelhaft beſtellt geweſen zu ſein, da er gelegentlich von d
Sarkasmen der namhafteſten Dichter der Zeit, Gongora, Quevedo
Mendoza, Montalvan, Guevara, Mescua, Tellez und Lope de Ve
verfolgt wurde. Den Anlaß bot ein Feſtgedicht Alarcons, welch
vom Hofe bevorzugt worden war und bei welchem er ſich, vielleic
wegen der Schnelle, mit der es beſchafft werden mußte (Alarc
ſcheint kein Schnellſchreiber geweſen zu ſein), von einigen ander
Dichtern hatte helfen laſſen. Hartzenbuſch will dieſe Spottgedich
freilich nur in dem harmloſen Lichte eines geſellſchaftlichen Scherz
betrachtet wiſſen. Doch haben von allen dieſen Dichtern nur Lo
de Vega und Montalvan Alarcons auch noch in anderer, freun
licher und ehrender Weiſe gedacht. Der Ton, mit welchem Alarco
den zweiten Band ſeiner Comedias einleitete, wobei er ſich auf d
ihm gemachten Beſchuldigungen bezieht, iſt daher um vieles maſ
voller, aber auch bitterer. „Der Leſer mag wiſſen — leſen w
hier — daß die acht Comedias meines erſten Theils und die zwö
dieſes zweiten alle von mir ſind, obgleich einige von ihnen, wie E
Tejedor de Segovia, La verdad sospechosa, El examen d
maridos und noch mehrere andere, Krähen zu Federn gedient habe
um ſich damit zu ſchmücken und und unter den Namen andere
Verfaſſer gedruckt ſind, was ohne Zweifel die Schuld der Buc
drucker iſt, die ſie nennen, wie ihnen beliebt, nicht der Autore
denen ſie dieſelben beilegen, und ſo habe ich dieſe Erklärung gebe
wollen, mehr zu ihrer Ehre, als zu der meinen, denn es iſt nid
recht, daß ihr Ruhm durch meine Unwiſſenheit geſchmälert werde.

Allerdings hatte der hier gerügte Unfug, über welchen ja au
ſchon Lope de Vega zu klagen hatte, ſich bei ihm in dem Maß
erneuert, daß, trotz jener von ihm veranſtalteten Ausgabe, ſelb
ſeine Meiſterwerke nur unter dem Namen Lope de Vega's, Roja
u. A. allgemeiner bekannt waren. Glaubte doch ſelbſt Corneill
als er nach Alarcons La verdad sospechosa ſeinen Lügner ſchrie
es mit einem Werke Lope de Vega's zu thun zu haben. Und eben
wurde noch lange ſein Tejedor de Segovia bald Calderon, bal
Rojas zugeſchrieben. Alarcon iſt ein Beweis, wie irrig der ſo o
als hohe Weisheit ausgekramte Gemeinplatz iſt, daß das Talent ſi

jederzeit Bahn breche. Nicht nur wurde Alarcon von seinen Zeitgenossen meistens verkannt und geringschätzt, sondern er blieb auch für zwei Jahrhunderte so gut wie vergessen. Bouterweck kannte von Alarcon nichts als den Namen. Erst gegen Mitte dieses Jahrhunderts ist man bemüht gewesen, ihn dieser unverdienten Dunkelheit zu entreißen*).

Es heißt, daß Alarcon, der, wie urkundlich dargethan ist, 1639 starb, sich schon seit 1634 vom Umgange mit den übrigen Dichtern zurückgezogen habe, von denen er Tirso de Molina zeitweilig nahe gestanden haben muß, da er mit ihm ein Drama: Cautela contra cautela (List gegen List) verfaßt hat**).

Der Grund der Geringschätzung, welcher Alarcon bei seinen Zeitgenossen begegnete, lag nur zum Theil in der Natur seiner Werke. Wie hätten sonst einzelne von ihnen zum Gegenstande buchhändlerischer Speculation gemacht werden können? Andererseits beweist der Umstand, daß man sie zu diesem Zwecke mit anderen Autornamen versah, wie geringer Popularität sich der seinige zu erfreuen hatte.

Alarcon war ein strenger, stolzer Charakter, von der Natur, wie es scheint, im Aeußern vernachlässigt, da die ihn verspottenden Dichter auf seine Mißgestalt anspielen. Zugleich mag seine Abstammung aus den überseeischen Provinzen in den Augen der stolzen Altspanier als ein Makel erschienen sein, welchen der Adel nicht ausglich. Die Neider seines Talents fanden hierin einen günstigen

*) Nicolas Antonio, M. Salva, Ferdinand Denis und Philarète Chasles (a. a. O.) haben sich hierum zunächst große Verdienste erworben. Ihm folgten Lista y Aragon (a. a. O.), D. Eugenio Hartzenbusch (in einer seiner Ausgabe der Comedias des Alarcon vorausgedruckten Abhandlung Charactéres distintivos de las obras dramaticas de D. J. R. de Alarcon), ferner Leopold Schmidt (Ueber die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier), Puibusque (a. a. O.) und in ganz besonders lehrreicher Weise F. Wolf (Studien, S. 635 u. f.), sowie die von der Königl. Akademie preisgekrönte Schrift Guerra y Orbe's (Madrid 1872). Siehe auch Lista, Schack, Klein, Lemcke (a. a. O.). Hartzenbusch hat 1852 alle mit Sicherheit ermittelten Dramen Alarcon's, 27 an der Zahl, im 20. Bd. der Bibl. de aut. españ. von Ribadeneira herausgegeben. Ein Titelverzeichniß bei F. Wolf (a. a. O.). S. 645). S. a. A. Royer Théatre d'Alarcon (Uebersetzungen) Paris 1865.

**) Von Hartzenbusch in seine Ausgabe Tirso de Molina's aufgenommen (Bibl. de aut. esp., 5. Bd.).

Vorwand zu seiner Herabsetzung. Es scheint, daß er lange mi widrigen Schicksalen zu kämpfen gehabt und nur durch die Not zur Bühnenschriftstellerei getrieben worden war. Der Ernst un die Strenge seines Charakters drückten sich auch in seinen Wer ken aus. Ihm scheint die Schönheit nichts gegolten zu haben wenn ihr nicht die Wahrheit zu Grunde lag. Obschon ein Meiste der Sprache, der Versification und des Ausdrucks, hatte seine Mu nicht das Schmeichelnde und Gefällige, die Leichtigkeit des blühende Scherzes, das tändelnde Spiel des Witzes, den Schmelz der Empfi dung, den Glanz des Pathos, welche die Dichtungen Lope d Vega's und Tirso de Molina's auszeichnen. Aber er besaß ande Eigenschaften, welche dem spanischen Drama bisher noch gefeh hatten. Er legte das Hauptgewicht auf die Wahrheit der Charakte entwickelung, auf die Kraft der dramatischen Motivirung und a die ethische Weltanschauung. Wenn er auch nicht, wie man gesa der erste gewesen ist, welcher sittliche Charaktere im Gegensatz ritterlichen geschildert hat, so ist doch gewiß, daß er das ethis Moment in der Darstellung der Charaktere mit Bewußtsein hervo hob, daß er es nicht blos wie Lope als Dichter, nach seinem äst tischen Werthe, sondern auch als Mensch und Denker nach sein praktischen und philosophischen Werthe erfaßte. Während die deren Dichter ihre Conflicte meist aus Motiven entwickelten, wel auf bestimmten conventionellen Begriffen beruhen, handelt es bei ihm meist um solche, welche ganz unmittelbar aus der sittlich Natur des Menschen entspringen. Jene haben überwiegend nur Nationalspanische darzustellen gesucht. Alarcon hat dieses letzt aber mehr nur zum Medium seiner Darstellung gemacht, um allgemein Menschliche darzustellen. Das ist es, was ihn uns nä als irgend einen anderen Dichter der Zeit rückt. Wenn wir a Lope, obschon er persönlich tief in gewissen Vorurtheilen derse befangen war, als Dichter nicht selten einen eben so freien Sta punkt der Anschauung gewinnen sehen, so finden wir umgeke Alarcon, obschon er im Ganzen eine freiere Weltanschauung h im Einzelnen doch noch in gewissen nationalen Begriffen befang So ist auch ihm zuweilen die Ehe, wennschon nicht grade ein schäft, so doch nur eine von dem conventionellen Begriff der E geforderte und vom Gesetze geheiligte Einrichtung, daher er in

sospechosa nichts Unſittliches darin ſieht, daß Don Garcia
ßung ſeiner Thorheit ſich mit einem Mädchen verbindet, das er
ebt, obſchon dieſes ſeinen Fehler, der ſich bisher nur auf
ebiete der Einbildung bewegt hatte, auch noch auf das prak-
ßebiet hinüber ſpielt, da dieſes Verhältniß von ſeiner Seite
ur wieder ein verlogenes iſt. Und im Tejedor de Segovia
Alarcon den Makel, mit dem Doña Ana dadurch behaftet er-
daß ſie den Mörder ihres Vaters nicht nur geliebt, ſondernn ſich
inen Lüſten zuletzt willig ergeben hat, durch eine Ehe mit dieſem
völlig getilgt zu haben. Ebenſowenig nimmt er hier Anſtoß,
unmittelbar nach der Tödtung dieſes ihr nun angetrauten
ls mit einem ungeliebten Manne neu zu vermählen. Man wird
ı, daß Lope de Vega in dem Schluß ſeines Stern von Sevilla
ı heutigen ſittlichen Gefühle ungleich näher ſteht, obſchon er
nflict aus Motiven entwickelt, denen die, unſerem natürlichen
den ganz widerſtrebenden, ſpaniſchen conventionellen Begriffe
oyalität und Ehre zu Grunde liegen. Indeß dürfen wir
berſehen, daß das, was uns hierin heute nur conventionell
t, für den damaligen Spanier durchſchnittlich von ſittlicher
ung war, ſowie daß auch noch heute ein Theil unſerer ſitt-
Begriffe nicht ohne jede conventionelle Beimiſchung iſt.

enn Alarcon im Allgemeinen in ſeinen Dramen das Haupt-
auf die Charaktere legte, ſo gibt es doch unter ihnen immer-
lche, in denen das Begebenheitliche vorherrſcht. Hiernach
ſich ſeine ernſten und tragiſchen Stücke in heroiſche und in
intheilen, die man mit dem Namen von comedias novelescas
en kann, und ſeine Luſtſpiele in comedias de costumbres,
oder Charakterluſtſpiele, und in comedias de intriga oder
enia, bei denen vorzugsweiſe die Intrigue, die Erfindung,
die Verwickelung intereſſirt, doch unterſcheiden ſich ſelbſt
ie letzten von den bisherigen comedias de capa y espada
daß die Charaktere ſich nicht in einer ſich den conventionellen
ı nähernden Weiſe ähneln, ſondern faſt immer ganz indi-
verſchieden ſind.

s iſt nach dieſem Allen begreiflich, daß die Tragödie dem
Alarcons noch mehr als das Luſtſpiel entſprach. Hier konnte
ſen Eigenthümlichkeit und Stärke am vollſten ausleben. Das

Pathos seiner Helden war hier zu einem bestimmten Tl
mit sein eigenes. Mit Recht zählt Ferd. Wolf das
unter den ernsten Dramen des Dichters: El Tejedor
(Der Weber von Segovia)*) nicht zu den eigentlic
Dramen, sondern zu den comedias novelesca
nert dabei an das, was Duran**) über diese Gattun
auf Lope de Vega gesagt, weil es auch auf das vorlieg
noch paßt. Ich will es daher meinen Lesern in Wolfs
hier mittheilen***): „Der Genius unserer Nation ver
unbeschränkten poetischen Spielraum; wollte die Bühne
und befriedigen, so mußte sie eine vollständige Geschichte,
Gedicht in seiner Ganzheit zur Aufführung bringen.
es wenig, wenn der Dichter seine Handlung über den
Orient von einem Jahrhundert zum andern ausdehnt
wir vor Allem im Drama die Geschichte suchten, so folg
Dichter ebenso willig in seinem Fluge über die Bühn
Erzählung des Geschichtschreibers in seinem Buche.
nach Neuem, die uns in's Theater führte, und unsre
kraft machten uns immer bereit, uns den Schöpfungen d
völlig hinzugeben; und versetzte man uns auch bald in
bald in die Hölle, so waren wir schon zufrieden, we
sahen, daß der Held, wie auf der Erde, in wunderl
thaten, verwickelten Intriguen, Kämpfen der Leidensch
flicten des Ehrenpunktes, der Galanterie und Metaphys
uns und unsere innersten Gefühle reproducire. Doch wa
noch nicht genug, um das volksmäßige Drama zu constru
bestand allerdings seine Wesenheit; aber zu seiner Zier
der Nationalgeschmack, daß es sich mit allen Farben
schmücke. Kurz, wir forderten, daß die Lyrik, die Ep
Geschichte alle ihre Reizmittel auch auf der Bühne
denn verwöhnt durch die Pracht, den Reichthum un
ihrer herrlichen Sprache konnten spanische Zuhörer auch

*) Vom Grafen Schack in seinem Span. Theater (1. Th.) üb
auch Chasles a. a. O. S. 164.

**) Rivista de Madrid, II. S. 68.

***) a. a. O. S. 660.

nicht den Zauber der verschiedenartigen harmonischen Klänge entbehren."

Der in zwei Theile zerfallende Weber von Segovia ist ganz im Geist der alten Romanzen entworfen. Wie in diesen werden wir sofort mitten in die bewegteste Handlung versetzt. Die Energie, mit welcher uns diese, im reichen Wechsel der mannichfaltigsten, ergreifendsten Bilder und Scenen, mit sich fortreißt, läßt über das Abenteuerliche ihres Inhalts und das theilweise Unvermittelte ihrer Aufeinanderfolge hinwegsehen. Der siegreich aus dem Kriege mit den Mauren rückkehrende Fernando Ramirez findet sich von den Ränken eines aufstrebenden Verrätherpaares, der Grafen Pelaez, umgarnt. Statt des erträumten Lohnes wird ihm der enthauptete Rumpf seines Vaters vor Augen gestellt, seine Schwester mit Entehrung bedroht. Ihm selbst gewährt nur das Heiligthum einer Kirche Schutz gegen die wider ihn aufgeregte tobende Menge. Er würde erlegen sein, wenn nicht ein edles Mädchen an seiner Befreiung thätig gewesen wäre. Wie ein Wunder erscheint sie zu seiner Rettung durch einen nur ihr bekannten unterirdischen Gang der Kirche. Nachdem er vergeblich versucht, seine Schwester von der ihr drohenden Schmach zu erretten, flüchtet er mit seiner Befreierin, die sich seinem Schicksal verbündet, nach Segovia, wohin sich der Hof des Königs soeben gewendet hat. In der Verkleidung eines Webers hofft er die Gelegenheit zur Rache dort zu erspähen. — Der zweite Theil bringt den Helden in neue Bedrängnisse. Auch jetzt aber gelingt es seiner Energie, seinem Muth, dieselben zu überwinden. Preisgegeben von der Gesellschaft, stellt er sich dieser in ähnlicher Weise, wie Schiller's Carl Moor, gegenüber. Mit Recht sagt Ticknor, daß dieser spanische Räuber vor dem deutschen den Vorzug habe, unter Verhältnissen aufzutreten, die seinen Entschluß und Charakter möglich erscheinen lassen. Doch weist Ferd. Wolf mit gleichem Recht darauf hin, daß seine Stellung hier nicht die ethische Bedeutung wie bei dem deutschen Dichter gewinne. Alarcon hat sich fast nur an das Aeußere der romantischen Situation gehalten, um mit seltener Erfindungskraft einen starken Charakter, der auf echt spanische Weise Befriedigung seiner Rache und Sühne für seine beleidigte Ehre sucht, aus den wunderbarsten Verwicklungen siegreich hervorgehen zu lassen.

Von den eigentlich heroiſchen Dramen nimmt Gaña[illegible] amigos (Wie man Freunde gewinnt) vielleicht den oberſten Pla[illegible] ein. Ferd. Wolf nennt es das ſchönſte Lobgedicht auf die Freund[illegible] ſchaft; ein Pathos, welches Alarcon auch noch in ſeinem Los favore[illegible] del mundo, im Examen de maridos und in El semejante á [illegible] mismo verherrlicht. Der Charakter des Helden, des Marqu[illegible] Fabrique, iſt trefflich gezeichnet. Er konnte, wie Chasles ſag[illegible] nur aus einem ſo edelſtolzen Gemüthe, wie dem Alarcon's, hervo[illegible] gehen. Nicht phyſiſche Stärke, nicht die durch Leidenſchaft geſteiger[illegible] Willenskraft macht hier den Helden, ſondern der Sieg über d[illegible] glühendſten Leidenſchaften des Spaniers, über Blutrache, Liebe u[illegible] Eiferſucht. Es iſt das ſtolze Selbſtgefühl eines edlen Herzens u[illegible] eines reinen Bewußtſeins und die Macht der Großmuth, die hi[illegible] über Intriguen und Mißachtung triumphiren, und Neider und Fein[illegible] in Freunde und Bewunderer verwandeln *).

Von kaum minderem Werth ſind La amistad castigada (T[illegible] beſtrafte Freundſchaft) und El dueño de las estrellas (Der H[illegible] der Geſtirne), welche beide Conflicte zwiſchen Ehre und Unterthan[illegible] treue behandeln, ſowie La crueldad por el honor (Grauſamk[illegible] aus Ehre), ein Stück voll der ergreifendſten Scenen, das jedoch a[illegible] künſtlichen Vorausſetzungen beruht, und das ihm verwandte [illegible] culpa husca la pena, y el agravio á la venganza (Eine Sch[illegible] welche Strafe, eine Beleidigung welche Rache fordert). Los pech[illegible] privilegiados (Die bevorrechteten Brüſte) ſind eine Verherrlichung [illegible] Dienſttreue in der Perſon der Amme Jimena, deren Nachfolgerinn [illegible] im Hauſe Villagomez der Adel in ehrenvoller Erinnerung an ih[illegible] heldenmüthigen Dienſte verliehen wurde, ein Vorrecht, welches no[illegible] zu des Dichters Zeiten beſtand.

Von den Comedias de costumbres nimmt la verd[illegible] sospechosa (Die verdächtige Wahrheit) **) den oberſten Platz e[illegible] Von ihm hat das ſpätere Charakterluſtſpiel den Ausgang genomme[illegible] da es das Vorbild von Corneille's „Menteur" war und Molie[illegible] ſelber bekennt, daß er ohne dieſen ſeinen Etourdi nicht geſchrieb[illegible]

*) Chasles, Phil. (a. a. O.) S. 147 hat Auszüge davon gegeben.

**) Ueberſetzt bei Rapp (a. a. O. Bd. 5) und bei Dohrn (a. a. O. Bd. [illegible]4). Siehe auch Chasles a. a. O. S. 108.

haben würde. Seitdem ist das Alarcon'sche Stück von Foote, Goldoni und vielen Anderen nachgeahmt worden und hat in diesen verschiedenen Gestalten lange ein bevorzugtes Repertoirstück aller europäischen Bühnen gebildet. Keine der Nachahmungen, selbst der Menteur des Corneille nicht, hat aber das spanische Vorbild erreicht, weder in der Wahrheit der Charakterzeichnung, noch an poetischer Kraft, die sie fast alle dem Modegeschmack oder dem gemeinen Bühneneffecte mehr oder weniger opferten. Der Held des Alarcon'schen Stücks, Don Garcia, ein mit einer überaus regen und fruchtbaren Phantasie begabter junger Mensch, welcher die Neigung hat, andere durch allerlei erfinderische Vorspiegelungen zu täuschen, ein Fehler, der indeß mehr in der Phantasie, als im Herzen desselben wurzelt, verwirrt sich in seinem eigenen Lügengewebe und zwar in immer stärkerem Grade, je mehr er sich durch neue lügnerische Erfindungen daraus zu befreien sucht. Wenn es dem Dichter hauptsächlich nur auf die Veranschaulichung der im Titel enthaltenen Lehre, daß der Lügner auch seine Wahrheit verdächtig mache, angekommen wäre, so würde er diesen Zweck, wennschon gewiß weniger belustigend, doch auf viel kürzere Weise haben erreichen können. Man unterschätzt jedoch Alarcon, wenn man ihm solche lehrhafte Zwecke, die er wohl nebenbei mit verfolgen mochte, als letzte künstlerische Absicht beimißt. Auch hier hat der Dichter mit seinem Titel nur den Höhepunkt der komischen Collision seines Stückes bezeichnen wollen. Der lehrhaften Absicht würde, wie ich schon andeutete, der gegebene Schluß sogar widersprechen. Man hat mit Recht an diesem Stücke die Feinheit bewundert, mit welcher die komischen Situationen fast durchgehend aus den Charakteren entwickelt sind und zwar in einer Fülle, daß man es ebensowohl ein Situationsstück, als eine comedia de costumbre nennen könnte.

Zu diesem vorzüglichen Lustspiel bildet des Dichters Los paredes oyen (die Wände haben Ohren) ein treffliches Seitenstück. Hier ist es die Lästersucht, welche die Verwirrungen herbeiführt, in denen die Lästerer sich dann ebenfalls fangen. Höchst originell ist ferner Don Domingo de Don Blas, welches in der späteren Nachahmung des Zamora zur Caricatur herabgezogen erscheint. F. Wolf gibt eine ausführliche Analyse desselben. Der Held ist ein die Bequemlichkeit über Alles liebender Mann, dem aber zugleich ein

überaus lebendiges Gefühl der Ehre und Loyalität innewohnt, vor dem er gelegentlich zu höchster Selbstverleugnung fortgerissen wird. Es sind nun die aus diesem Widerspruche entspringenden komischen Collisionen, welche den Gegenstand dieses geistvollen Lustspiels bilden.

Von denjenigen Stücken Alarcon's, welche oben als comedias de ingenio bezeichnet wurden, mag hier vor allem El examen de maridos (die Prüfung der Freier)*) hervorgehoben werden. Es behandelt einen ähnlichen Vorwurf, wie derjenige Theil des Shakespeare'schen Kaufmann von Venedig, welchem die Fabel von den drei Kästchen zu Grunde liegt. Doch hat hier der Vater der Tochter nur den Rath hinterlassen, „Bevor du dich vermählst, prüfe wohl, was du thust", welches auch den zweiten Titel des Stücks „Antes que te cases mira lo que haces" bildet. Auffällig ist die fast übereinstimmende Führung der Scene, in welcher Inés mit ihrer Zofe in Gedanken Revue über ihre verschiedenen Freier hält, da keiner dieser Dichter wohl Kenntniß von der Dichtung des Anderen hatte.

Diesem Lustspiele schließen sich u. a. noch folgende an: Todo es ventura (Wer das Glück hat führt die Braut heim), zu denen Los favores del mundo oder Ganar perdiendo (Die Wechselfälle des Glücks oder Gewinn im Verlust) sowie auch La industria y la suerte (Kabale und Glück) in gewissem Sinne Seitenstücke bilden**), sowie El semejante á se mismo (Der Eifersüchtige auf sich selbst) und Mudarse por mejorarse (Besser ist besser als gut).

Eine besondere Gattung bilden die Zauberstücke des Dichters, von denen La prueba de las promesas (Versprechen und Halten ist zweierlei) die Krone ist. Es liegt ihm, die Erzählung vom Decan de San Jago und dem Magier Illen im „Conde Lucanor" zu Grunde. Cañizares hat es in seinem Don Juan de Espina en Milan nachgeahmt. Es handelt sich darin um die Entlarvung der Undankbarkeit in einer „Der Traum ein Leben" verwandten Form. Zu ihnen gehört ferner das romantische Stück La manga-

*) Bei Chasles a. a. O. S. 138 findet sich eine ausführliche Inhaltsangabe mit Auszügen.

**) Klein gibt in seiner Art und Weise den Inhalt der letztgenannten beiden Stücke an.

nilla de Melilla (Die Ueberlistung Melilla's)*), in welchem Alarcon ausnahmsweise einmal das Gebiet des Leichtfertigen betritt. Es bildet in gewissem Sinne ein Pendant zu La verdad sospechosa, nur daß hier die Lüge immer siegreich erscheint. Besonders glücklich ist der Charakter des Sergeanten Pimienta gezeichnet. Die Scene, in welcher Alima Somnambulismus heuchelt, um Banegas ihre Liebe gestehen zu können und ihn selbst zum Bekenntniß der seinen zu verlocken, ist überaus originell und reizend. Sie klingt in ihrem Eingange leise an die Scene unter dem Hollunderbusch in Käthchen von Heilbronn an, zu der sie ein ironisches Gegenstück bildet. Die Sprache des Stücks hat aber im Ganzen nicht die Einfachheit der Alarcon'schen Dichtungen, sie ist zum Theil überladen und culteranistisch, doch glaubte der Dichter hierdurch vielleicht Stoff und Zeit zu charakterisiren, da die Handlung zwischen Mauren und Christen getheilt ist.

Von den Dichtern der zweiten Periode Lope de Vega's müssen, ehe ich zu Calderon übergehe, wenigstens noch Montalvan und Mendoza hervorgehoben werden. Von Godinez und Belmonte, die auch zu berücksichtigen sind, wissen wir nämlich nicht, in welche Zeit ihre Blüthe und Wirksamkeit fallen.

Juan Perez de Montalvan, der Sohn eines Buchhändlers zu Madrid, wurde 1602 daselbst geboren. Wie sein großer Meister, Lope de Vega, scheint auch er eine gewisse Frühreife gezeigt zu haben, da er seine dramatische Laufbahn bereits mit dem 17. Jahre begann. Auch in Fruchtbarkeit ähnelt er ihm, da er allein von 1619—1638 an 100 Comedias geschrieben haben soll. Selbst hierin hat er ihn aber entfernt nicht erreicht, noch viel weniger in Talent. Mit seinem 23. Jahre trat er in den geistlichen Stand. Nur kurze Zeit später ward er bei der Inquisition zum apostolischen Notar ernannt. 1638 erschien der erste Band seiner Schauspiele (Alcalá) 1639 ein zweiter (Madrid). Sie enthalten zusammen 24 Stücke. Montalvan gehörte zu den beliebtesten Bühnendichtern der Zeit und schrieb auch noch andere poetische Werke. Die meisten der uns bekannt gewordenen Dramen erheben sich aber nur im Einzelnen über das Mittelmäßige. Los amantes de Teruel, la doncella de

*) Chasles hat Auszüge davon gegeben.

labor und das Luſtſpiel La toquera Vizcaina ihnen hervorgehoben. Eine beſondere Bedeutung hat er als Lebensbeſchreiber ſeines Lehrers und Freundes Lope erworben.

Antonio de Mendoza gehörte zu den vom Ho ſtigten Dichtern. Unter ſeinen verſchiedenen poetiſchen Werke ſeine Dramen, die zwiſchen 1620—43 bei Hofe dargeſtell den oberſten Platz ein. Sie wurden, nur 9 an Zahl, ſammelt unter dem Titel: El fenix Castellano D. An Mendoza renascido (Liſſabon)*). Ticknor rühmt beſon Luſtſpiel: El trato muda costumbre und glaubt, daß ein Mas merece quien mas ama auf Moreto's El desden con eingewirkt habe. Er ſtarb 1644 als Secretär der Inquiſ als Comthur von Calatrava.

Felipe Godinez wird ſchon in der Viage al erwähnt. Schack lobt an ſeinen Dramen intereſſante Erfin geiſtvolle Ausführung und gibt nähere Auskunft über Aun alumbra el sol (die Sonne bringt es an den Tag), in man einem Motive begegnet, das auch von Shakeſpeare gut alles gut" und in „Maß für Maß" gebraucht worden

Von Luis de Belmonte fehlt es an allen biog Nachrichten. Auch erheben ſich ſeine Stücke nicht über d mäßige. Das bedeutendſte iſt die Comedia divina: l predicador, welche aber von Einigen dem Antonio Go geſchrieben wird. Sie hat wegen ihres originellen zu ihrer Zeit große Berühmtheit erlangt. Lucifer, die Franciscaner von Lucca verfolgt, hat ſie di Ränke endlich ſo weit gebracht, daß ſie ſich entſchloſſen l Stadt zu verlaſſen. Da ſchreitet das Chriſtkind zum S letzteren ein und verurtheilt den Teufel ſelbſt Franciscaner werden, bis er ſo viel Almoſen geſammelt hat, damit e Franciscanerkloſter gegründet werden kann. Das Stück i aber keineswegs zu Ende, ſondern es reihten ſich noch ei ergötzlicher Scenen daran, die von der Ausführung der d

*) Von dieſer Ausgabe ſcheint nichts mehr vorhanden zu ſein. Ausgabe erſchien Madrid 1728.

hierdurch auferlegten Mission handeln. Das Stück wurde übrigens unter Ferdinand VII. als beleidigend für die Religion verboten; 1800 wieder erlaubt, kurze Zeit später, 1804, auf's Neue unterdrückt, bis 1820 alle Beschränkungen der Bühne aufgehoben wurden. Luis de Belmonte ist auch noch dadurch von Interesse, daß er verschiedene Komödien im Verein mit anderen Dichtern z. B. El mejor amico el muerto (Der beste Freund ist der Tod) mit de Rojas und Calderon schrieb *).

Die Zahl der noch daneben thätigen Dichter war eine ungeheure. Schack hat eine ganze Reihe von ihnen ausgehoben **). Hier seien nur noch Rodrigo de Herrera, Diego Muzet de Solis, Antonio de Huerta und Pedro Garcia Carrero genannt.

Einen Begriff von der Fruchtbarkeit dieser ganzen Periode gibt eine Notiz Riccoboni's ***), nach welcher ein Madrider Buchhändler sich eine Sammlung spanischer Comedias von ungenannten Verfassern angelegt und binnen Kurzem 4800 Comedias de un, dos und tres Ingenios de esta corte zusammengebracht haben soll.

Die Angriffe der Gelehrten und der italienisirenden lyrischen Dichter gegen das nationale Drama hatten inzwischen nicht aufgehört. Besonders wurde Montalvan zur Zielscheibe ihres Spottes gemacht. Francisco de Queva de Villegas schrieb sogar ein besonderes Libell gegen ihn „Doctor Juan Perez de Montalvan graduirt, man weiß weder wo, noch in welchem Fache." Das Aufblühen des nationalen Dramas hatte zwar die Nachahmer des classischen von der Bühne verdrängt und auch als solche zum Schweigen gebracht, um so schärfer trat aber jetzt eine kritische Opposition hervor, zu deren bedeutendsten Vertretern Andreas Rey de Artieda in seiner Epistel an den Marques von Cuellar 1605, Estevan Manuel de Villega, in seinen Episteln und Elegien, Christoval de Mesa in seinen Rimas (Madrid 1611) und

*) Schack geht ausführlicher auf dasselbe ein und glaubt, daß der dritte Act dem Calderon ganz allein angehöre (a. a. O. II. S. 636); siehe auch Ticknor a. a. O. I. S. 684.

**) a. a. O. II. S. 639 u. f.

***) Réflexions sur les différens théâtres de l'Europe. Amsterdam 1740, p. 57.

Christoval Juarez de Figueroa, in seinem Plaza universal de todas las ciencias (Madrid 1615) und in seinem Pasgero, advertencias utilissimas á la vida humana (Madrid 161[illegible] gehören. Ihre Angriffe waren auch in der That gegen viele wah[illegible]re Uebelstände gerichtet. Andererseits aber verkannten sie in zu ei[illegible]n seitiger Weise die unleugbaren Vortheile und Schönheiten, welche das neue Drama darbot und die nationale Bedeutung, welche i[illegible]m eigen. Am lehrreichsten sind die Erörterungen Figueroa's, von denen Schack*) einen Auszug gegeben. Vortrefflich hat Tirso de Molina in seinen Cigarrales de Toledo verschiedene dieser Einwürfe widerlegt. „Nach meiner Ansicht — heißt es bei ihm**) — haben die Schauspiele, welche gegenwärtig in unserem Spanien aufgeführt werden, einen bedeutenden Vorzug vor den antiken, obgleich sie sich von den Vorschriften ihrer ersten Erfinder entfernen. Wenn diese festsetzen, daß eine Komödie nur solche Handlungen vorstellen solle, welche möglicherweise in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden geschehen können: was kann es da für einen größeren Uebelstand geben, als daß ein Liebhaber, der bei Verstande ist, sich in einer so kurzen Frist in eine gleichfalls vernünftige Dame verlieben, um sie werben, ihr Beweise seiner Zärtlichkeit geben und es endlich, ohne daß auch nur ein Tag verginge, dahin bringen soll, daß die Liebe, die nur am Morgen begonnen, am Abend mit einer Hochzeit endigt. Ist da der nöthige Raum vorhanden, um darzustellen, wie Einer eifersüchtig wird, in Verzweiflung geräth, sich mit Hoffnungen tröstet, kurz um alle jene Affecte und Vorfälle zu schildern, ohne welche die Liebe ein leeres Wort ist? Diese Uebelstände sind nach dem Urtheile aller Menschen von auch nur mäßigem Verstande größer als diejenigen, welche daraus hervorgehen, daß die Zuschauer, ohne sich vom Flecke zu bewegen, Dinge sehen und hören, die an vielen Tagen vorgefallen sind. Denn so wie derjenige, der eine Geschichte von wenigen Seiten liest, sich über Begebenheiten unterrichtet, die sich in langen Zeitläuften und an verschiedenen Orten ereignet haben: ebenso muß auch die Komödie, welche ein Bild und eine Darstellung dessen ist, was ihren Inhalt ausmacht, ei

*) a. a. O. II. S. 516 u. f.

**) In der Uebersetzung von Schack (a. a. O. II. S. 558.)

Schilderung der Begebenheiten zweier Liebenden alles das, was dabei vorfallen kann, auf's lebhafteste ausmalen, und da es unwahrscheinlich ist, daß sich alle diese Vorfälle an einem Tage ereignen, so muß sie die benöthigte längere Zeit dazu erdichten."

Es ließ sich erwarten, daß die Schauspielkunst, die, wie wir fanden, noch früher als das nationale Drama zu einer vorgeschrittenen Entwickelung gekommen war, nun unter dem Einfluß des mächtigen Aufschwungs, welchen das letztere genommen hatte, ebenfalls zu weiterer Vervollkommnung gelangen mußte, zumal die Aufgaben, welche dieses ihr stellte, zum größten Theile die Unterstützung decorativer Hülfsmittel noch immer verschmähte. Nur die Comedia de ruido oder de teatro (von Figueroa auch de cuerpo genannt), bedienten sich dieser in größerem Umfange, sie scheinen aber auf ganz besonderen Theatern gespielt worden zu sein. Ein paar Bühnenweisungen in Tirso de Molina's Burlador de Sevilla sprechen noch für eine Darstellungsweise, bei welcher man in Bezug auf äußere Situation der Phantasie des Zuschauers alles überließ. Im zweiten Acte bei dem Gespräche Don Juans mit Catalinon auf der Straße heißt es auf einmal: Das Grabmal des Don Gonzalo de Ulloa wird sichtbar, und in derselben Situation des dritten Actes ist wieder zu lesen: „sie treten durch eine Thür (in die Kirche) und kommen durch eine andere heraus", wodurch dann die Scene aus einer Straße in das Innere der Kirche verwandelt war. Erst unter Philipp IV. sollte in Bezug auf Decoration allmählich eine Veränderung eintreten. Noch 1689 macht aber die Gräfin d'Aulnoy eine sehr drastische Beschreibung von der Maschinerie und der scenischen Ausstattung der öffentlichen Theater, selbst derjenigen Madrids. Doch mußte durch die Theilnahme, die seit dem Regierungsantritte jenes Kunst und Pracht liebenden Fürsten hervortrat, welcher der Bühne seine Gunst in fast leidenschaftlicher Weise zuwendete, auch für die öffentlichen Theater ein Umschwung herbeigeführt werden, wennschon dieser Einfluß kein unmittelbarer und ein zum Theil schädlicher war. Denn erstlich verbot die Etikette des spanischen Hofs dem König den Besuch öffentlicher Schauspielhäuser, daher Philipp IV. um seinem leidenschaftlichen Hange zu genügen, dieselben nur verkleidet und unter der Maske besuchen konnte und sich kurz nach seinem Regierungs-

antritt ein eigenes Theater in ſeinem Palaſte Buen Retiro*) bauen ließ. Sodann förderte die mit ſeiner Liebe zur Kunſt bundene Neigung zur Pracht nicht nur ſehr bald einen in's gemeſſene gehenden Ausſtattungsluxus, ſondern ſie gab hier

*) Die Gräfin d'Aulnoy gibt in der Relation du voyage d'Espag la comtesse d'Aulnoy (La Haye 1693, 3. édit. p. 60) folgende Beſchr davon: „Der Schauſpielſaal iſt von ſchöner Form, ſehr groß und reich mit hauerarbeit und Vergoldung geziert. In jeder Loge haben fünfzehn Perſonen l Platz; alle dieſe Logen ſind mit Gittern verſehen und die des Königs iſt ſta goldet. Ein Orcheſter und Amphitheater ſind nicht vorhanden; im Parter man ſich auf die Bänke. Dieſer Saal iſt unſtreitig ſehr ſchön; er iſt ganz und vergoldet und die Logen ſind, wie in unſerem Opernhauſe, mit Jalouſie ſehen, aber ſie reichen von oben bis nach unten, ſo daß man ſie für Zimmer könnte. Der Theil, wo der König ſeinen Platz hat, iſt prachtvoll." (S. a. a. O. III. S. 7). Ein etwas früherer Berichterſtatter, Begleiter des Ma Grammont, der 1659 als Geſandter nach Spanien ging, beſchreibt (Journ voyage d'Espagne, Paris 1669) eine Feſtlichkeit daſelbſt mit folgenden W „Der Saal war nur von ſechs Fackeln oder vielmehr großen weißen Wachsl erleuchtet, die auf ſilbernen Leuchtern von wahrhaft rieſenhafter Größe ſtande beiden Seiten des Saales befanden ſich zwei, einander gegenüberliegende un Gittern verſchloſſene Niſchen oder Eſtraden. In der einen ſaßen die Infante einige Hofleute; in der anderen der Marſchall. Längs dieſer beiden Seiten ſ zwei Reihen Bänke, welche mit perſiſchen Teppichen bedeckt waren und auf n etwa zwölf Damen Platz nahmen, die ſich einander gegenüber ſetzten und ſi dem Rücken an die hinter ihnen ſtehende Bank lehnten. Weiter unten na Schauſpielern zu ſtanden einige Herren; neben dem Gitter des Marſchalls Gra hatte nur ein Grande ſeinen Platz. Wir anderen Franzoſen ſtanden hint Bank, an welcher die Damen lehnten. — Darauf trat der König, die Königi die Infantin ein, ihnen vorauf ging eine Hofdame mit einer Wachskerze. König zog beim Eintritt den Hut vor den Damen ab und nahm dann in ein Platz, indem die Königin ſich links von ihm, die Infantin links von der K niederließ. Der König ſaß während der ganzen Komödie unbeweglich da, genommen, daß er einmal ein Wort zu der Königin ſagte und bisweilen m Augen rechts oder links hin blickte. Als die Komödie zu Ende war, erhob ſämmtliche Damen und verließen eine nach der anderen ihre Plätze, worauf der Mitte zuſammen traten, ganz wie die Canonici nach beendigtem Gottes zu thun pflegen. Dann drückten ſie ſich die Hände und machten ihre Verbe Während deſſen ſtand der König mit dem Hute in der Hand da; dann b gleichfalls auf und verneigte ſich vor der Königin, wie dieſe vor der Jn worauf ſich alle drei die Hände reichten und fortgingen." (Siehe Schack a. III. S. 7.) Der Markgraf von Heliche ſoll hier zuerſt Verwandlungen des S platzes und Bühnenperſpectiven in Anwendung gebracht haben.

auch der Dichtung eine mehr und mehr darauf abzielende Richtung *). Dies scheint zunächst aber doch nur auf eine gewisse Gattung von Stücken, auf die Comedias de teatro und auf diejenigen Theater, welche sie darstellten, eingewirkt zu haben **). Eben deshalb kamen grade sie, die noch von Figueroa in seinem Pasagero, von Guevara im Diablo cojuelo mit nur geringer Achtung behandelt wurden, jetzt in Aufnahme und daneben entstanden jene höfisch mythologisch-allegorischen Festspiele (fiestas), welche einen um so größeren Reiz ausübten, als der größte Dramatiker der Spanier grade sie mit dem ganzen Zauber seiner Poesie umkleidete und ihnen zugleich einen tiefsinnigen Inhalt gab. Sie nahmen sehr bald einen singspielartigen Charakter an und wurden dann wohl Zarzuelas, nach dem königlichen Lustschlosse Zarzuela, wo sie hauptsächlich gespielt wurden, genannt.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kam auch der Name der Comedias de figuron auf, in denen ein chargirter Charakter den Mittelpunkt des Interesses bildet, dessen wirkungsvoller Entwicklung die Handlung zu dienen hat, so wie der der Saynetes und Mogiganges. In ersteren hatten wohl nur die früheren Entremeses eine neue Benennung erhalten, die aber nun durch eine ausgeführtere, auf eine gewisse Spannung angelegte Entwicklung der Handlung sich unseren heutigen einactigen Vor- und Nachspielen schon etwas näherten, doch wurden sie noch immer zwischen die Jornadas der größeren Stücke gelegt. Die Mogiganges unterschieden sich

*) So ließ er der Bühne eine Einrichtung geben, durch die sie nach dem Garten hin geöffnet werden konnte und der Spielraum sich hierdurch in außerordentlicher Weise ausdehnen ließ, so daß man ganze militärische Spiele hier aufführen konnte. Der Maschinenbauer Cosmo Loti konnte hier seine ganze Kunst entfalten, welche die Seele des Dramas zu werden drohte. Man braucht nur Stücke, wie die Circe des Calderon zu lesen, um zu begreifen, welchen Einfluß diese Richtung auf die Phantasie und Erfindungskraft ausübte und was die damalige Scene auszuführen unternahm und mit bald minderem, bald größerem Erfolg wirklich ausführte. Auch die Gärten von Aranjuez wurden zum Schauplatz derartiger Spiele gemacht.

**) Man höre die Gräfin d'Aulnoy über die anderen damaligen Aufführungen „Ihre Decoration bestand in einfarbigen, an den Seiten und im Hintergrunde aufgehängten und verschiedene Eingänge freilassenden Gardinen oder Teppichen, die bald ein Zimmer oder einen Saal, bald eine Straße, einen Garten oder einen Wald vorstellen mußten, ohne sich äußerlich irgend zu verändern.

nur darin von ihnen, daß, wie der Name schon andeutet, hier kleidungen die Hauptmotive und das Hauptinteresse bildeten.

Ob es überall zutreffend ist, den damaligen Stand der S spielkunst nach heutigen oder doch viel späteren Zuständen dersc zu beurtheilen, möge dahingestellt sein. Doch dürften sich ge Grundzüge durch Tradition forterhalten haben, zu denen n scheinlicherweise auch die temperamentvolle Behandlung der gehört, zu welcher ohnehin der Redondillenvers einladet. möchte ich annehmen, daß, wie im Drama auch in der Schaus kunst damals neben dem einfach natürlichen Tone ein kün gesteigerter Platz griff, wozu die dem Spanier neben der Lei schaftlichkeit seiner Ausdrucksweise eigene Grandezza hinl mußte. Auch läßt sich erwarten, daß, gleichwie die Dichter musikalische Element der Sprache mit besonderer Vorliebe und S falt ausbildeten, die Schauspieler den redneriſchen Theil beson bevorzugt und in ähnlichem Sinne entwickelt haben werden.

Zu den berühmteren Schauspielern der ersten Periode de Vega's gehören außer denjenigen die noch aus der vorige sie hineinragten: Manzanos, Rios, die Brüder Moral Angulo, Tomas de Fuente, Gabriel della Tor Francisco Osorio, Geronimo Lopez, Pedro Rod guez u. a. Von Schauspielerinnen werden besonders Jus Vaca, die Gattin des Alonso de Morales, Ana de Vales Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca Geronima de Salcedo gerühmt. Später hat sich die Fa Pinedo besonders hervorgethan. Ein Pinedo wird noch von Lop Vega als erster Schauspieler der Zeit gepriesen. In nicht mind Rufe stand Olonso de Olmedo, welchen die Liebe zum Schausp gemacht hatte, Andreas de Vega und seine Gattin Mari Cordoba y de la Vega, von den Dichtern als Amaryllis verh licht, Damian Arias de Peñafiel, der von der Bühne reumü in's Kloster ging, um zu ihr aus diesem doch wieder zurückzukeh ferner: Roque de Figueroa und Pedro Antonio de Cas der Stammvater einer sich bis in's 18. Jahrhundert fortpflanzen Schauspielerfamilie, dessen Gattin Antonia Granadas, w ihrer Schönheit sowohl, als wegen ihrer Kunstfertigkeit, Namen der göttlichen Antandra erhielt. Sie hatte den R

ihrer Zeit außer mit der schon genannten Amaryllis mit Maria Riquelma zu theilen, die auch wegen ihrer Frömmigkeit und Tugend gefeiert wurde. Nicht minder die einst in sogenannten Hosenrollen berühmte Francisca Baltasara, die später in den Ruf einer Heiligen kam. Schack fügt diesen Namen noch eine ganze Liste anderer hinzu*).

Im Jahre 1644 veranlaßte der Tod der ersten Gemahlin Philipps IV., welchem sehr bald der des Kronprinzen folgte, eine Unterbrechung der theatralischen Vorstellungen. Die Gegner des Schauspiels suchten dies wieder zur Unterdrückung desselben zu nützen. Die auf der Bühne in immer gesteigerterem Umfange hervortretenden Mißbräuche boten dazu geeigneten Anlaß. Letztere lassen sich zum Theil aus den Einschränkungen näher ersehen, welche die dramatischen Vorstellungen damals erfuhren. Es sollten fortan nämlich 1) nur noch 6 bis 8 größere Schauspielertruppen concessionirt, die kleineren aber aufgehoben werden; 2) die Darstellungen auf die Geschichte der Heiligen und auf gute Handlungen beschränkt bleiben; 3) in einer Woche nie mehr als eine neue Komödie zur Aufführung kommen; 4) der Kleiderluxus beschränkt und das Costüm während der Darstellung nicht gewechselt werden, es sei denn, das Stück mache dies unumgänglich nöthig; 5) alle unanständigen Tänze wegfallen; 6) Niemand außer den Schauspielern die Ankleidezimmer derselben besuchen; 7) die Vorstellung nicht später als im Sommer um 3, im Winter um 2 Uhr beginnen dürfen; 8) jede Aufführung der Ueberwachung der Justiz unterstellt und den Müssiggängern streng untersagt sein, sich unter die Schauspieler zu mischen; 9) wurden die Aufführungen in Privathäusern unter Aufsicht des Präsidenten von Castilien gestellt.

Wie wenig diese Vorschriften aber beachtet wurden, ergibt sich schon daraus, daß 1647 ein Schauspieler Christoval Santjago Ortiz dem König ein Memorial überreichen konnte, worin er um Aufrechterhaltung der Ordnung im Schauspielwesen nachsucht. Gab es doch schon zu dieser Zeit statt der berechtigten 6 bis 8 Schauspielertruppen deren wieder an 40 mit beiläufig 1000 Mitgliedern. Bei

*) a. a. O. II. S. 671.

Calderons Tode hatte, wie Ticknor*) sagt, fast jedes Dorf sein Theater. Und nach wie vor bildeten die Leidenschaften und Verirrungen des Herzens und Bluts den hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellungen.

Wie in den neunziger Jahren, hatten jene Einschränkungen zwar zur Folge, daß die comedias divinas und autos wieder mehr in den Vordergrund traten; wie denn Calderon, der 1651 in den geistlichen Stand trat, dieselben wahrscheinlich erst jetzt zu höher Blüthe gebracht hat, aber nur kurze Zeit später begann der Sinn für die geistlichen Spiele wieder zu sinken und unmittelbar nach Calderons Tode erstarben sie völlig in der Provinz und fristeten in Madrid zwar noch ein längeres, aber dem Siechthum völlig verfallenes Leben.

Obschon die spanische Bühne zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichte, das spanische Drama auf die Bühnen aller Länder übertragen, spanische Schauspieler dahin berufen wurden, so war der Stand dieser letzteren im Allgemeinen doch kein geachteter. Sie waren den Launen der Mosqueteros, die nicht selten von dem Willen eines Einzelnen geleitet wurden, ebenso preisgegeben, wie die Stücke der Dichter. Um 1680 regierte in Madrid ein Schuster die Bühne. Ticknor berichtet von einem Anderen, dem 100 Realen geboten wurden, damit er ein neu aufzuführendes Stück günstig behandle, er erwiderte stolz, daß er dasselbe erst sehen müsse, und ließ es dann auspfeifen. Man bediente sich hierzu der Pfeifen und Schlüsselrassel, die von Nachtwächterknarren und Schellen secundirt wurden. Der höchste Grad des Beifalls sprach sich dagegen in dem Zurufe: Victor! (der Sieger) aus. So abhängig aber hiernach der Schauspieler auch war, so übte er doch selbst wieder über den Dichter eine ähnliche Herrschaft aus. Figueroa erzählt, daß die Dichter genöthigt waren, den Unternehmern zu schmeicheln, damit ihre Stücke zur Aufführung kamen, und sie von den Schauspielern bei den Proben unhöflich und geringschätzig behandelt wurden. Cervantes, Lope de Vega, Alarcon, selbst Calderon weisen auf dies unwürdige Verhältniß hin, das sich freilich in verschiedenen Abtönungen zu allen Zeiten und bei allen Nationen wiederholt hat.

*) a. a. O. S. 82. Doch sollen auch schon um 1636 an 300 Schauspielertruppen gleichzeitig im Lande herumgezogen sein.

VI. Calderon's Leben, Werke und Zeit.

ein Leben. — Verhältniß zum Hof und Philipp IV. — Ausgaben seiner Werke. - Sein Brief an den Herzog von Veregua. — Sein Tod. — Verschiedene Beurtheilung seiner Bedeutung. — Spanisch-katholischer Charakter seiner Lebensauffassung und seiner Dichtung. — Geschmack und Zustand der Zeit. — Seine Kunstanschauung, ihr Verhältniß zur Gegenwart und der Fortschritt, den sie bedingte. - Seine Originalität. — Verhältniß zu Shakespeare. — Seine Sprache. — Chronologische Folge seiner Dramen. — Eintheilung derselben. — Die Autos. — Die religiösen Schauspiele. — Die symbolischen Schauspiele. — Die historischen und novellistischen Schauspiele. — Die Lustspiele. — Die mythologischen Festspiele.

Auch Calderon gehört noch zu den Zeitgenossen Lope de Vega's; allein er war ein Jüngling, als dieser bereits im Zenith seines Ruhms stand. Seine Jugend war von wesentlich anderen Eindrücken als die seines großen Vorgängers beeinflußt. Nicht so wie dieser fand er das nationale Drama in einem fast noch chaotischen Zustand der Gährung und des Emporringens vor, sondern in seiner vollen Blüthe und in seinen Grundformen bestimmt. Die eigenthümliche Richtung der Geister, welche man mit dem Namen des Gongorismus bezeichnet hat, und gegen welche Lope de Vega sich so ablehnend verhielt, sollte grade durch ihn, der sich ihr nicht zu entziehen vermochte, zu höherer Entwicklung kommen. Und obschon er nicht darauf ausging, neue dramatische Formen ins Leben zu rufen, sondern nur die überlieferten zu künstlerisch reinerer und bedeutenderer Ausbildung zu bringen und ihnen einen vertiefteren Inhalt zu geben, war die Eigenthümlichkeit seines Geistes doch eine zu große, als daß er nicht eine neue Phase in der Entwicklung des neuen Dramas hätte eröffnen, neue eigenartige Muster aufstellen und eine neue Schule begründen sollen.

Don Pedro Calderon de la Barca Barreda, Gonzalez de Henao, Ruiz de Blasco y Riaño*), wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren. Er entstammte väterlicherseits einem alten Geschlechte, welches im Range der Hijosdalgo's stand und seinen Sitz unweit Burgos im Thale Carriedo hatte (aus dem auch Lope de Vega's

*) Die wenigen über ihn auf uns gekommenen Nachrichten verdanken wir theils den Mittheilungen seines Freundes Vera Tassis y Villaroel in dessen Ausgabe der dramatischen Werke des Dichters (Madrid 1682—91), theils denjenigen, welche in Agustin de Lara's Obelisco funebre (Madrid 1684) enthalten sind.

Voreltern hervorgegangen waren). Seine Mutter, Doña Ana Maria de Henao y Riaño gehörte ebenfalls einem alten Geschlechte an, das von Henegau eingewandert, den Riaño's, Infanzonen von Aragon, verwandt wurde, woher auch die Namen Henao y Riaño. Sein Vater bekleidete unter Philipp II. und III. eine Stelle im Schatzamte. Er selbst empfing seine erste Bildung im großen Collegium der Compañia, einer Jesuitenschule, worauf er die Universität Salamanca bezog. Wie Lope de Vega's, entwickelte sich auch sein Genius früh. Kaum 13 Jahre alt, soll er sein erstes Schauspiel: El carro del cielo (Der Himmelswagen) geschrieben haben. 1619 verließ er bereits die Universität. 1620 und 21 betheiligte er sich an den schon früher erwähnten poetischen Wettkämpfen, welche bei den Festen der Seligsprechung des heiligen Isidor von Madrid unter dem Vorsitz Lope de Vega's daselbst stattfanden und errang dabei einen Preis. Schon vorher wird er als dramatischer Dichter erwähnt. — Wie so viele Poeten der Zeit vertauschte gelegentlich auch er die Feder im Dienste des Vaterlands mit dem Schwerte. Im Jahre 1625 ging er als Soldat zur Armee nach Italien und nahm noch in demselben Jahre an der Belagerung der Festung Breda in Flandern Theil, wo er wohl auch sein Schauspiel: El sitio de Breda (Die Belagerung Breda's) geschrieben hat. 1630 war er wieder in Madrid, wohin er, nach Schack, vom König selbst berufen worden sein soll, und nur zwei Jahre später konnte ihn Montalvan schon als einen berühmten Dichter bezeichnen. Erst nach Lope de Vega's Tode scheint er jedoch die förmliche Anstellung als Hofdichter erhalten, dann aber sich Philipp IV. durch sein Talent sehr bald unentbehrlich gemacht zu haben, dessen Feste er in unerschöpflicher Weise zu schmücken und zu verschönern verstand. Philipp IV., der selbst Theaterstücke geschrieben haben soll, jedenfalls aber mit den Dichtern seines Hofs die Pläne zu Stücken entwarf und erörterte, der bei all seiner steifen Förmlichkeit die phantastischen Dichtungen am meisten begünstigte und ohne dies je durch ein Lächeln seines ernsten Mundes zu verrathen, dem anmuthigen, ja selbst dem freien Scherz mit Behagen sein Ohr lieh, blieb dem großen Dichter seiner Gunst bis zum Tode getreu. 1637 erhob er ihn zum Ritter des Ordens von St. Jago, als welcher sich dieser

Jahre 1640 und zwar gegen den Wunsch seines Königs, am Kampfe gegen die Aufrührer in Catalonien betheiligte, er häufte, nachdem derselbe 1651 in den geistlichen Stand getreten war, verschiedene kirchliche Würden und Pfründen auf ihn, er verlieh ihm 1653 eine Caplanstelle zu Toledo, und erhob ihn 1663 sogar, um ihn für immer in seiner Nähe zu halten, zu seinem Ehrencaplan. In diesem Jahre ließ sich der Dichter in die Congregation von San Pedro aufnehmen, welcher er später sein großes Vermögen vermachte, da er, mit Ausnahme einer Schwester, der Nonne Dorotea im Kloster S. Clara zu Toledo, welcher er eine Rente aussetzte, ohne nähere Verwandte starb, 25. Mai 1681*). — Sein geistlicher Stand hinderte ihn ebenso wenig, wie einst Lope de Vega, an der weiteren Thätigkeit für die Bühne. Doch hat er seit dieser Zeit seine Kraft wohl vor Allem dem geistlichen Drama gewidmet. 37 Jahre lang lieferte er die Autos zu den Fronleichnamsfesten Madrids und auch von den Domkirchen zu Toledo, Granada und Sevilla ist er mit Abfassung dieser Dichtungen betraut worden.

Calderon selbst hat keine seiner Komödien durch den Druck veröffentlicht, aber schon während seines Lebens sind durch buchhändlerische Speculation viele derselben, nicht selten verderbt und verändert, sowie viele fremde (nach Vera Tassis 115 nur ihm allein bekannte) unter seinem Namen erschienen. Dies veranlaßte im Jahre 1680 einen der Bewunderer des greisen Dichters, den Herzog von Veragua, diesen um ein Verzeichniß aller von ihm verfaßten Dramen und um die Herausgabe derselben, insbesondere seiner Autos zu bitten (von denen Calderon einen Band 1676 veröffentlicht hatte), indem er ihm zugleich für diesen Zweck sein Vermögen zur Disposition stellte**). Folgendes ist die auch zur Beurtheilung der Zeitverhältnisse interessante Antwort des fast achtzigjährigen Dichters:

„Verehrtester Herr! Wohl bedurfte es des hohen Glücks, im Gedächtniß Eurer Excellenz zu leben, um mich für die Peinlichkeit zu trösten, in die ich mich in Folge

*) Zwei Brüder waren ihm im Tode vorausgegangen. — Nach Klein soll noch vor Kurzem ein Nachkomme der Familie Barca zu Mora in der Provinz Toledo als schlichter Bürger gelebt haben.

**) Zuerst mitgetheilt in Agustin de Lara's Obelisco funebre, in's Deutsche von Malsburg übertragen, von Schack (a. a. O. III. S. 276) bereits abgedruckt.

eines leichten, durch Alter und Kränklichkeit schwer gemachten Falles befinde. I war dadurch auf einer Seite ganz gelähmt, und um E. E. nicht durch fremde Ha zu schreiben, verschob ich es bis jetzt, wo ich, einigermaßen hergestellt, mich i Stande fühle, die Feder zu ergreifen. Doch habe ich darum die Zeit nicht ve loren, E. E. meinen Gehorsam zu beweisen, indem dieser Aufschub mir gedient h auf Erfüllung dessen, was Sie mir befohlen, und dessen, weshalb Sie mich g schmält haben, in gehöriger Ordnung Bedacht zu nehmen, wobei ich jedoch ein höheren Werth auf das Schmälen, als auf den Befehl lege. Sollten die erwähnt Gründe zu meiner Rechtfertigung nicht hinreichen, so möge das die Verzögerun meiner Antwort entschuldigen, daß es mir an Worten fehlte, die Hochschätzun Ehrfurcht und Ergebenheit auszudrücken, wozu mich die mir von E. E. erwiese unverdiente Ehre auffordert. Doch dieser Entschuldigungsgrund hört auch jetzt nic auf; nachdem ich über den Ausdruck nachgedacht habe, fehlt er mir wie zuvor; i muß meine Hoffnung darauf bauen, daß Ihr Wohlwollen mich vertrete, denn I hoher Sinn allein kann mir das Aussprechen der Dankbarkeit erlassen; und so da ich zu der Pflicht, welche Ihr Befehl mir auflegt, übergehen."

„Ich, gnädiger Herr, fühle mich beleidigt durch die mannigfaltigen Kränkunge welche mir die Buchhändler und Buchdrucker zugefügt haben. Nicht zufrieden, mei schlecht ausgefeilten, fehlerhaften Werke ohne meinen Willen an's Licht zu zieh bürden sie mir auch noch die fremden auf, als wenn ich an meinen eigenen Ir thümern nicht genug hätte, und selbst diese geben sie schlecht abgeschrieben, schle corrigirt, mangelhaft und unvollständig, so daß ich E. E. versichern kann, daß i meine Schauspiele, wiewohl sie mir nach ihren Titeln bekannt sind, dem Conte nach nicht wieder erkenne. Einige von ihnen, welche mir zufällig zu Gesicht g kommen sind, waren, ich gestehe es, mein; doch ich läugne, daß sie es noch seie so sich selbst unähnlich haben sie die gestohlenen Copien einiger kleinen Diebe g macht, die vom Verkauf derselben leben, weil es Andere gibt, die sich von ihre Ankauf nähren, ohne daß sich diesem Schaden Einhalt thun ließe, wegen des gering Werthes, den Diejenigen auf diese Gattung des Diebstahls legen, welche, von d Ungerechtigkeit desselben in Kenntniß gesetzt, dafür halten, daß die Poesie mehr e Fehler dessen sei, der sie ausübt, als ein Vergehen dessen begründe, der sie in übl Ruf bringt. Diese Keckheit und die wenige Beachtung, deren die Herren Specia richter der Druckereien und Buchhandlungen meine verschiedentlich geführte Kla gewürdigt, haben mir einen solchen Widerwillen beigebracht, daß ich kein ande Mittel finde, als mich auf ihre Seite zu stellen und gleichfalls Geringschätzung f mich selbst zu tragen. In dieser Gesinnung dachte ich mich zu erhalten, als d unverhoffte Glück, daß E. E. sich meiner erinnere, mich dergestalt belebt, daß i unter Ihrem Schutze den Druck der Autos fortsetzen will; denn diese sind d Einzige, was ich aufzusammeln bemüht gewesen bin, damit sie nicht das widri Schicksal der Schauspiele erfahren möchten. Ich war bei einer so geheiligten Mate in Sorgen, denn ein Versehen, sei es der Feder oder des Druckers, kann den Sin seiner Stelle der Gefahr der Mißbilligung aussetzen. So übersende ich denn E. das Verzeichniß der Autos, die ich in meiner Gewalt habe, und füge die Ueberse der Schauspiele hinzu, die sowohl in verschiedenen Büchern zerstreut sind, als b

her unverletzt im Dunkel aufbehalten worden, damit Sie über das Eine und das Andere verfügen. In Ihrem Namen werde ich die Herausgabe der Autos fortsetzen, sobald ich wiederhergestellt bin, wovon ich E. E. benachrichtigen werde, indem ich mir das freigebige Anerbieten bis zum Augenblick, wo ich davon Gebrauch machen müßte, aufbehalte. Der Herr bewahre Ihr Leben mit allen Glücksgütern und Ehren, deren Sie würdig sind und die ich Ihnen wünsche.

Madrid, den 24. Julius 1680.

E. E. ergebenster Capellan
Don Pedro Calderon de la Barca."

Der Dichter kam jedoch nicht dazu, den hier ausgesprochenen Vorsatz der Herausgabe seiner Autos zur Ausführung zu bringen. Die dem Briefe beigefügten Verzeichnisse haben aber den hauptsächlichsten Anhalt für die Bestimmung der ihm zugehörenden Dramen gegeben. Sie enthalten die Namen von 111 Comedias und von 70 Autos. Doch konnten später noch 10 andere Comedias ausfindig gemacht werden, die ihm mit Sicherheit zugehören, wodurch sich die Zahl derselben auf 121 erhöht. Die erste von Vera Tassis 1682, d. i. also unmittelbar nach des Dichters Tode, besorgte Gesammtausgabe der Comedias*) enthält aber nur 108. Tassis wollte den 9 Bänden dieser Ausgabe noch einen 10. folgen lassen. Dieser ist jedoch niemals erschienen und von den dafür angekündigten Stücken hat sich bis jetzt nur ein einziges auffinden lassen. Ueberdies hat sich Calderon noch an der Dichtung verschiedener anderer Comedias betheiligt. Saynetes werden demselben von Vera Tassis an 100 zugeschrieben, doch ist bis jetzt nicht ein einziges von ihnen entdeckt worden; auch von den Laos scheint nur eine geringe

*) Madrid 1682—91. 9 Bde. Ihr ging schon eine von Calderons Bruder José (der 1645 als Officier bei Camaraſa fiel) besorgte Ausgabe voraus: D. José Calderon, Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca. I. y II. P. Madrid 1640. Sie muß später von anderer Hand fortgesetzt worden sein, da 1664 noch ein III., 1672 ein IV. Bd. erschien. Calderon gab in der Vorrede zu seinen Autos die Aechtheit der in dieser Sammlung enthaltenen Stücke indirect zu, ohne sich jedoch deutlich darüber auszusprechen. Später folgte die Ausgabe des D. Juan Fernandez de Apontes. Madrid 1760—63, 11 Bde., die schon um Vieles sorgsamer ist. Die erste kritische Ausgabe ist die von J. J. Keil, Comedias de Don Calderon d. l. B. Leipzig 1827—30, 4 Bde.; die sorgfältigste aber die von D. Eug. Hartzenbusch für die Samml. Ribadeneira besorgte Ausgabe: Comedias de Don P. Calderon etc. Coleccion mas completa que todas las anteriores. 1848—50, 4 Bde. Sie enthält 122 Com., von denen 10 ihm nur theilweise zugehören. Von den Autos erschien die erste Ausgabe zu Madr. 1717, 6 Bde.; eine zweite von Apontes Madr. 1759—60, 6 Bde.

Zahl erhalten geblieben zu sein. Mehr dagegen von seinen übrigen poetischen Werken*). Für die Altersbestimmung der Comedias ist besonders die Ausgabe seines Bruders D. José de Calderon von großem, doch immer nur relativen Werth. Für Andere bieten ausdrückliche Hinweise und Zeitbeziehungen einen mehr oder weniger sicheren Anhalt. Ich muß hierfür bei der Beschränktheit des mir gegebenen Raums auf die Untersuchungen Valentin Schmidts**) und Schacks***) verweisen und mich auf nur einige Bemerkungen beschränken. Nach Philipp IV. Tode (1685) dauerte zwar Calderons Verhältniß zum Hofe insofern fort, als er noch immer mit der Dichtung der höfischen Festspiele betraut wurde; allein diese Spiele fanden jetzt seltner statt, wie Carl II. überhaupt nur geringen Antheil am Theater und an der dramatischen Dichtung nahm, daher Antonio Solis nach des Dichters am 25. Mai 1681 erfolgtem Tode von diesem sagen konnte: „Er starb ohne Mäcen". Eine andere briefliche Bemerkung desselben†) scheint indeß, wenigstens in ihrem letzten Theile, nicht ganz zutreffend. Es heißt nämlich hier „Dieser gute Freund, Don Pedro Calderon, ist gestorben und singend wie man vom Schwane sagt, denn er strengte inmitten der Krankheitsgefahr all seine Kräfte an, um das zweite Auto del Corpus zu Ende zu bringen, und als er es beendigte, endete er selbst: Das ‚Auto Don Melchior de Leon' (Tassis gibt dagegen Hado y Divisa als letztes Auto des Dichters an). Wie ich höre, soll es eines seiner besten Autos sein. Ich empfinde schmerzlich diesen Verlust in aller Stärke der vieljährigen Freundschaft, die uns verband und es kränkt mich tief, daß kein Einziger aus Spanien's Adel hervortrat, um dem Hingeschiedenen die letzte Ehre zu erweisen und die Erfüllung dieser Pflicht den Schauspielern und der Leichenrede des Trinitariers Guerra, als einzigen Verehrern des Dichtergeistes überlassen blieb. Die Enttäuschung reicht hin, um von dem ekelhaften Geruch, in den sich die Beifallsspenden dieses Lebens

*) Sie sind, so weit sie an's Licht gezogen, von De Castro, Poesias de Calderon ꝛc., Cadiz 1848, herausgegeben worden.

**) Kritische Uebersicht und Anordnung der Dramen Calderons de la Barca. Wiener Jahrb. 1822. XVII.—XIX.

***) a. a. O. III. S. 283 S. a. Hartzenbusch und Ticknor a. a. O., Supplement.

†) An Don Alonso de Carnero vom 11. Juni 1681.

uflösen, zu überzeugen"*). Denn wenn es auch zutrifft, daß Calderons Leiche, seinem letzten Willen gemäß, in einfachster Weise n der Heilandskirche beigesetzt wurde, so fand doch wenige Tage päter eine allgemeine und mit großer Pracht ausgerichtete Leichenfeier statt, welcher dann ähnliche in Valencia, Neapel, Lissabon, Mailand nd Rom folgten. 1840 wurden die Gebeine des großen Dichters in die prachtvolle Kirche von Atocha (Klein sagt nach dem Kirchhof von San Nicolas) überführt. Die Lobrede, welche ihm Vera Tassis in dem oben angeführten Werke gehalten, gibt an Ueberschwänglichkeit derjenigen Montalvans auf Lope de Vega nichts nach.

Calderon war, wie schon das von ihm erhaltene Bildniß beweist, von edlem, gewinnenden Aeußeren, mildem, anspruchslosen nd heiteren Wesen. Er war eine contemplative Natur und bei aller Strenggläubigkeit ein philosophischer Geist, frei von Gehässigkeit, von Verfolgungssucht und Fanatismus. Von den großen dramatischen Dichtern Spaniens war vielleicht er der einzige, den Niemand befeindete, dem wie der glänzendste Nachruhm, so auch die unbestrittenste Anerkennung seiner Zeit zu Theil geworden ist. Man hat gesagt, daß über ihn und seine Werke mehr geschrieben worden sei, als über alle anderen spanischen Dramatiker zusammen. Besonders in Deutschland ist er lange in einer Weise gefeiert worden, als ob sich der Glanz des ganzen spanischen Dramas zu einer Glorie um sein Haupt gesammelt hätte. Aug. Wilh. Schlegel ist in dieser Bewunderung allen Anderen vorausgegangen, obschon er selbst erst von Bouterwek dazu angeregt worden war. Er hat das fast erstorbene Interesse für das nationale spanische Drama nicht nur bei uns, sondern m gesammten Europa, ja in Spanien selbst wieder geweckt**). Erst neuer-

*) Nach Klein (a. a. O.) XI. a. S. 456.

**) Die Uebertragungen spanischer Poesien von A. W. Schlegel begannen bereits 1795. Sein „Spanisches Theater" erschien (Berlin) 1803—9. Seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Heidelberg) 1805—11. Schon vorher trat Bouterwek mit seiner Geschichte der spanischen Literatur (Gött.) 1804, hervor. Früher noch hatten Lessing und Wieland auf das spanische Drama hingewiesen. Großes Verdienst um die Kenntniß des Dichters erwarb sich F. W. Schmidt durch die bereits besprochene Kritische Uebersicht ꝛc. und das von seinem Sohne Leopold herausgegebene Werk: „Die Schauspiele Calderons dargestellt und erläutert" ꝛc. (Elberfeld 1857); ferner W. Schmid, Ueber die vier größten spanischen Dramatiker; Karl Zimmermann, Kritische Pandora, 3 Bde., Karl Rosenkranz, Ueber Calderons Trag. v. wunderthätigen

dings, als man die übrigen, durch die also erhobene und beleuchtete Gestalt Calderons in Schatten gestellten dramatischen Dichter dieses Landes mehr und mehr an das Licht zog, hat jenes begeisterte Urtheil eine gewisse Abschwächung erfahren, die zum Theil wieder zu weitgehend ist. Ganz hat man sich freilich den Vorzügen und der eigenthümlichen Größe seines Geistes niemals verschließen können.

Die Reaction, welche jenem ersten überschwänglichen Enthusiasmus, jener fast ausschließenden Bevorzugung folgte, war nicht minder natürlich, als diese letztere selbst. Denn Allen, welche am Ende

---

Magus, Leipz. 1829; Malsburg in den Einleitungen zu seinen Uebersetzungen; Schack a. a. O. III. S. 38; Ticknor a. a. O. II. S. 3; Klein a. a. O. XI. S. 447; Alb. Lista a. a. O.; Hartzenbusch im Vorw. zu seiner Ausgabe d. Calderon (s. o.); Chasles (a. a. O.); Linguet (im Vorw. zu seinen Uebersetzungen). Von deutschen Uebersetzungen sei hier hingewiesen auf A. W. Schlegel, Span. Theater (Ueber allem Zauber Liebe Blume und Schärpe; der standhafte Prinz; die Andacht am Kreuz; die Brücke von Mantibile); d. Verfasserin von Rolands Abenteuer, Gotha 1825. Don Gomez Arias Liebchen, der Liebhaber als Gespenst. Gries, Schausp. des Don Pedro Calderon, 2. Aufl. Berlin 1840. 8 Bde. Das Leben ein Traum; die große Zenobia; das laute Geheimniß; der wunderthätige Magus; Eifersucht das größte Scheusal; die Verwicklungen des Zufalls; die Tochter der Luft; die Dame Kobold; der Richter von Zalamea; die Vergeltungen in einer. Hüte dich vor stillem Wasser; die Locken Absalons; der Verborgene und die Verkappte. Don Gomez Arias' Liebchen; der Arzt seiner Ehre. Supplementband von der Verfasserin von Rolands Abenteuer, Berlin 1850. (Der Maler seiner Schande; Glück und Unglück des Namens.) Malsburg, Schauspiele des D. P. Calderon d. l. B. Leipzig 1819, 6 Bde. (Es ist besser als es war; Es ist schlimmer als es war; Fürst, Freund, Frau; Wohl und Weh; Haß und Liebe; Echo und Narciß; das Gartenungeheuer; Weine, Weib, und du wirst siegen; der Graf Lucanor; der Schultheiß von Zalamea; Weiße Hände kränken nicht.) Ad. Martin, Schauspiele von P. Calderon d. l. B. Leipzig 1844, 3 Bde. (Der Armen Wesen sind Anschläge; Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge; Für heimliche Beleidigung heimliche Rache; Leonid und Marfissa; Phaeton; Haß und Liebe; die drei größten Wunder; Liebe, Ehre, Macht; Apollo und Klymene.) — Schack, Spanisches Theater. (Chrysanthus und Daria.) — Eichendorff, Geistliche Schauspiele des Calderon d. l. B. Stuttgart und Tübingen 1846, 2 Bde. (Gift und Gegengift; das große Welttheater; König Ferdinand der Heilige; das Schiff des Kaufmanns; Balthasars Nachtmahl; der göttliche Orpheus; der Maler seiner Schande; die eherne Schlange; Amor und Psyche; der Waldesdemuth Krone; der Sünde Zauberei.) — Lorinser, Geistliche Schauspiele des Calderon d. l. B. Regensburg 1856 u. f., 3 Thle. — Rapp, Spanisches Theater. (Das Festmahl des Belsazar (auch bei Braunfels, von dem es übersetzt ist); Hüte dich vor stillem Wasser. Gomez Arias' Liebchen.

des vorigen Jahrhunderts zuerst wieder mit dem spanischen nationalen Theater bekannt wurden, mußte es ganz so ergehen, wie denen, die sich zum ersten Male von dem fremdartigen Zauber tropischer Länder ergriffen fühlen und um ihren Landsleuten einen Begriff von den Eindrücken, die sie daselbst empfunden, zu geben, bemüht sind, zunächst auf die fremdartigsten dieser Erscheinungen hinzuweisen. Keiner der spanischen dramatischen Dichter kann aber hierin allein schon den Vergleich mit Calderon aushalten, in dem sich das specifisch spanische und hierin das orientalische und das katholische Element zu höchstem Glanze entfaltet hat, freilich nur, weil er zugleich ein so überaus tiefsinniger und phantasievoller Dichter war. Einem so feinen Beurtheiler wie Schlegel konnte das letztere ebensowenig entgehen, wie daß in ihm auch das eigentlich Dramatische vor allen spanischen Dichtern zu höchster Ausbildung gekommen ist und er hiermit eine Tiefe der Lebensauffassung wie kein Zweiter verband.

Man dürfte hiergegen einwenden, daß Calderon den nationalen Charakter des Spaniers gar nicht so rein in seinen Werken zur Darstellung gebracht habe, sondern dieser darin vielmehr durch das Medium des Geistes und der Bildung der höfischen Kreise seiner Zeit gebrochen und getrübt erscheine, in einem Maße sogar, daß ihn ein Dichter, wie Grillparzer, beschuldigen konnte, überall nur von der Verbildung seiner Zeit ausgegangen zu sein. Ich habe an anderer Stelle schon einräumen können, daß diesem Urtheile eine beschränkte Wahrheit zu Grunde liegt, daß Calderon allerdings von dem Geiste der Zeit und insbesondere von dem der höfischen Kreise beeinflußt war; vergessen dürfen wir dabei aber nicht, daß dieser Geist und vor Allem diejenigen Erscheinungen desselben, welche man in dem Begriffe des Gongorismus zusammengefaßt hat, nur deshalb zu so dauernder Blüthe und Herrschaft in Spanien gelangen konnten, weil sie der Natur des spanischen Geistes im Allgemeinen entsprachen und daß zu der Form, welche das Drama durch Calderon gewann, dieses schon seit Juan de la Cueva fortgesetzt hingestrebt hatte. Gewiß war der Geist, welcher die alten Volksromanzen beseelte, ein wesentlich anderer und von fremden Einflüssen und Beimischungen reinerer, nur daß er schon längst, wie aus dem Leben, so aus der Dichtung entschwunden war. Er gehörte noch Zuständen einer Entwicklung an, aus denen

ein großer dramatiſcher Dichter, ein großes Drama nie unmittell
hätte hervorgehen können. Wohl ſuchten einzelne Dichter dieſen G
auf der Bühne neu zu beleben, wie er ſich wohl auch im Leben in l
einfacheren Verhältniſſen ländlicher Abgeſchiedenheit, in den Thäl
der großen Gebirge, beſonders des Nordens, zum Theil noch
halten hatte; immer aber geſchah es in einem gewiſſen Geg
ſatze zu ihrer eigenen Zeit. Ein Dichter wie Cervantes, welc
in ſeinem Don Quijote einen univerſelleren Standpunkt verti
wurde eben deshalb vom Auslande und der Nachwelt doch n
höher geſchätzt, als von der eigenen Zeit in dem eigenen Lande.

Kein Zweifel, daß Lope de Vega und mehr noch Alarcon
vielen ihrer Werke den Anſchauungen und dem Empfinden der De
ſchen und dieſes Jahrhunderts verwandter geweſen wären und eine
ringere Verwirrung in den Dramatikern jener Tage hervorgebra
hätten, als diejenigen Calderons, aber immer nur darum, weil di
Dichter der Natur etwas näher ſtanden, als er, und minderen Gra
in der Eigenthümlichkeit des ſpaniſchen Geiſtes befangen waren.
war auch einer der Gründe, weshalb Calderon Lope in der Schätzu
ſeiner Landsleute allmählich verdrängen und Alarcon keine eige
liche Popularität gewinnen konnte.

Um wie viel phantaſtiſcher in Spanien auch das Leben je
Tage als heute das unſere war, ſo genügte dem Spanier
bloße flache Abdruck deſſelben doch nicht. Er verlangte vor All
eine Befriedigung der Phantaſie und mit allen Mitteln, wel
nicht ſowohl die Bühne, als welche die Poeſie an die Hand g
Denn wundergläubig, wie er nun einmal war, galt ihm d
Wunderbare höher als die Wahrſcheinlichkeit. Was ihm das Leben
zerſtreuten Bildern bot, dem wollte er auf der Bühne durch C
centration, Steigerung und Vertiefung eine erhöhte Bedeutung
geben ſehen. Er verlangte hier nach einer Sublimation der
bewegenden Kräfte und dieſes alles in einer durch Feinheit, Gra
Sinnigkeit ausgezeichneten poetiſchen Form. Er wollte das Kun
werk nicht über der Naturwahrheit vergeſſen, ſondern, ſelbſt in
ſtärkſten Ergriffenheit von der Situation, ſich eines künſtleriſch
Genuſſes bewußt werden. In dieſem Sinne war Tirſo de Moli
ſchon über Lope de Vega hinausgegangen, und Calderon üb
flügelte jetzt auch noch ihn.

Es würde jedoch irrig sein zu glauben, daß dieser sich deshalb von den Verhältnissen des wirklichen Lebens allzusehr hätte entfernen müssen. Vielmehr war er der feinste Kenner und Zeichner der Sitten der Zeit. Zwar liest man bei Ticknor von dem Bericht eines Engländers, der 1623 ein ganzes Jahr in Madrid verbrachte und damals schon unter anderem berichtete: „Man hört hier in langer Zeit nichts von einem Zweikampfe"; was in einem gradezu schreienden Gegensatze zu den Sittenschilderungen der Calderon'schen Comedias steht, in denen zuweilen, wie z. B. in Antes que todo es mi dama (Meine Dame über Alles) bis zu fünf Duelle vorkommen. Ein ausführlicher von Schack mitgetheilter Bericht der Gräfin d'Aulnoy aus dem Jahre 1679 läßt aber keinen Zweifel darüber, daß die Darstellungen Calderons dem wirklichen Leben und den es bewegenden Anschauungen und Empfindungen nur allzusehr entsprachen. Ich hebe davon nur einige Sätze hier aus *).

„Wenn ich Dir alle tragischen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest Du gestehen, daß dieses Land ein Schauplatz der fürchterlichsten Scenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, gibt gewöhnlich die Veranlassung dazu." — „Die Eifersucht ist die herrschende Leidenschaft, aber man behauptet, daß man hierzu weniger von der Liebe als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens getrieben werde, daß man nicht ertragen könne, einen Anderen sich vorgezogen zu sehen und daß Alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich dies nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen."

„Die unverheiratheten Männer steigen Nachts zu Pferde. Diese nächtlichen Cavalcaden geschehen zu Ehren der Damen und die spanischen Cavaliere würden diese Stunde nicht um Alles in der Welt verfehlen; sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, dringen bisweilen in den Garten ein und steigen womöglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr trotzen; sie wagen sich bis in das Gemach, wo der Gemahl ihrer Angebeteten schläft, und man hat mir gesagt, daß sie sich in dieser Art oft Jahre lang sehen, ohne daß sie, aus Furcht gehört zu werden, ein Wort sprächen."

*) Schack a. a. O. III. S. 233.

„Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lie
und was ich, abgesehen von der zärtlichen Sorgfalt, den Liebesdiensten und
Hingebung bis in den Tod (denn der Ehemann und die Verwandten geben kei
Pardon) besonders unvergleichlich finde, das ist die Treue und die Verschwiegenh
— „Die Damen besuchen sich viel untereinander und nichts ist ihnen leichter,
einen Schleier überzuwerfen, sich durch die Hinterthür fortzuschleichen, in eine Sä
zu steigen und sich, wohin sie wollen, tragen zu lassen. Besonders kommt ih
hierbei zu Hülfe, daß alle Frauen sich gegenseitig unverletzliche Geheimhaltung ge
haben; welcher Streit auch unter ihnen vorfallen mag, so öffnen sie doch nie
Mund, um einander zu verrathen." — „Es geschieht bisweilen, daß eine Da
in ihren Schleier gehüllt und, um nicht erkannt zu werden, sehr einfach gekle
sich zu Fuß an den Ort des Stelldicheins begibt. Ein Cavalier verfolgt sie
sucht mit ihr zu sprechen; durch diese Begleitung belästigt, wendet sie sich an ei
anderen Vorübergehenden und sagt, ohne sich weiter zu erkennen zu geben, zu i
ich beschwöre Euch, hindert diesen Zudringlichen, mich weiter zu verfolgen! D
Bitte ist dem galanten Spanier ein Befehl, er fragt den, über welchen sie sich
klagt, warum er die Dame belästige, rathet ihm, sie in Ruhe gehen zu lassen,
muß, wenn der Gegner nicht weichen will, das Schwert ziehen; so endet die
gegnung bisweilen mit Blutvergießen um eine Dame, die man nicht kennt.
Schönste dabei aber ist, daß oft der Mann oder der Bruder selbst die Dame
diese Art vor den Nachstellungen eines Zudringlichen schützt und ihr behülflich
ihren Geliebten in die Arme zu eilen."

Klingt das nicht ganz, als ob man Auszüge von Vorgän
Calderon'scher Lustspiele läse? Und würden wohl auch die hie
dargestellten Anschauungen, Empfindungen, Leidenschaften das spani
Volk so lange zu fesseln, zu berauschen, zu erschüttern vermo
haben, wenn es dieselben nicht annähernd getheilt, wenn die
schilderten Zustände und Verhältnisse denen des wirklichen Leb
nicht annähernd entsprochen hätten? Gewiß, es würde sie d
fast ebenso fremdartig haben berühren und zum Theil absto
müssen, wie heute nur uns.

Wohl waren die Duelle bereits seit lange verboten, aber
fanden nichtsdestoweniger statt und erhielten Duldung und Sch
Ja es sind eben diese Verhältnisse, aus denen so viele Collisio
der spanischen Stücke hervorgingen. Wohl hatte das alte castili
Haus- und Familienrecht einer neuen Gesetzgebung weichen müs
aber es wurde gelegentlich doch noch immer geübt, weil
Gefühl der Hausehre, der Blutrache zu fest in dem Herzen
Spaniers wurzelte. Wie auch wäre dies anders bei einem Vo
möglich gewesen, welches bis auf die Gegenwart in seinen Sti

gefechten an den iberischen Thierkämpfen festhielt und an eine blutige, gewaltsame Justiz so sehr gewöhnt war, daß es die Verbrennung der Ketzer zu einem Schauspiel religiöser Erhebung zu machen vermochte? Auch erklärt es sich aus einer solchen Gewöhnung an das Furchtbare, daß letzteres in den spanischen Schauspielen eine so große Rolle spielt, und die spanischen Lustspiele nicht selten mit einem Todtschlag beginnen oder diesen wenigstens voraussetzen.

Wenn hiernach Calderon unserer heutigen Lebensauffassung und Lebensanschauung fast noch fremder gegenübersteht als all seine Vorgänger, so ist er dagegen in seiner Kunstanschauung uns wieder um Vieles näher gerückt. Schon in Alarcon hatte sich ein Fortschritt in der Auffassung des Dramatischen gezeigt, insofern er das Gewicht auf die Wahrheit seiner Darstellung und in Folge davon auf die Kraft der Motivirung von Charakteren und Handlung legte. Er verlor aber darüber nicht selten etwas von dem Glanz und dem sinnlichen Zauber der Darstellung Lope's und Tirso's. Dagegen verstand Calderon beides mit einander ganz zu vereinigen, indem er zugleich nach einer noch größeren psychologischen Vertiefung der Charaktere und Conflicte, nach einer noch innigeren, kunstreicheren Verknüpfung der Motive strebte und dabei die Form des Ganzen, sowie das dramatische Wesen der Form fast immer fest im Auge behielt. Er hat bestimmter und bewußter als irgend einer seiner Vorgänger erkannt, daß das Drama einen anderen Styl, eine andere Ausdrucksweise und Behandlung als die übrigen Dichtungsformen verlangt. Es ist dies der Grund, weshalb uns bei ihm jedes Heraustreten aus demselben durch längere lyrisch-rhetorische Gedankenspiele und romanzenhafte Erzählungen mehr als bei anderen Dichtern befremdet. Daß wir ihnen aber bei ihm, und in so großer Menge begegnen, beruht wohl hauptsächlich darauf, daß er zugleich die theatralische Wirksamkeit immer beachtete und damals derartige poetische Kunststücke mit zu den Bühnenwirkungen gerechnet wurden. Hat man den theatralischen Sinn dieses Dichters doch immer besonders betont. In der Behandlung der einzelnen Scenen hat er hierin Lope de Vega kaum übertroffen, wohl aber in der Behandlung des Ganzen, in der bis auf die eben erwähnten Unterbrechungen geschlossenen Spannung von Scene zu Scene.

Schack faßt das Ergebniß seiner ebenso geist- wie lehrreichen

Unterſuchung der eigenthümlichen Bedeutung des Calderon'ſc
Genius in folgenden Worten zuſammen: „Calderon hat dem ſpa
ſchen Drama allerdings ſeine höchſte Entwicklung gegeben, all
nur in einer einſeitigen Richtung; er hat es in gewiſſem Si
auf die ſteilſte und ſchwindelerregendſte Höhe geführt, über wel
kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch ni
daß er ſeinen Vorgängern in jeder Hinſicht überlegen ſei und
ſpaniſche Schauſpiel in allen von ihnen ſchon mit Erfolg eingeſch
genen Richtungen weiter ausgebildet habe." Schack iſt der Anſi
daß die Vorgänger Calderons im Einzelnen alles geleiſtet hatt
und das nationale Drama im Weſentlichen feſtgeſtellt war, nur
Compoſition noch mehrentheils eine zu flüchtige geweſen und da
Calderon kaum etwas mehr zu thun übrig geblieben ſei, als „
beſonnene Erwägung und conſequente Durchführung des Planes,
wie die emſige Ausarbeitung des Details zu ſeinem Grundſatz"
machen. „Er ſuchte — heißt es dann weiter — alle Keime des Gu
die er vorfand, durch ſorgfältige Pflege zu höchſter Blüthe zu
tigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Eckige ab
ſchleifen, und das Lücken- und Sprunghafte zu innerem organiſc
Zuſammenhange zu führen. Er ſchloß ſich auf's engſte an ſe
Vorgänger an, borgte ſogar ihre Gerüſte, ihre Erfindungen
Pläne, entlehnte ihnen einzelne Scenen und behielt bei, was ih
ſchon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit
ſeinem künſtleriſchem Sinne, bildete es ſo glücklich um und ſc
machte ſo viele und ſo treffliche eigene Zuſätze, daß er das Ganze
vollem Recht als ſein Eigenthum anſprechen konnte. Seine So
falt richtete ſich nicht allein auf die Anordnung des Planes, de
gleichſam mit dem Winkelmaß auf's genauſte abzirkelte, nicht all
auf das richtige Verhältniß aller Theile zu einander und im Ganz
nicht blos darauf, daß der dramatiſche Gehalt eines jeden Stü
auf's reinſte herausgearbeitet wurde, ſondern ſie verbreitete ſich a
mit ganz beſonderem Fleiß auf alle Details, auf den Styl und
Versbau."

Obſchon Schack ſehr fleißig alles zuſammengetragen hat, w
Calderon von ſeinen Vorgängern benützt haben kann, ſo iſt d
auch er an anderer Stelle der Meinung, daß dies bei Weit
überragt werde durch das aus eignen Mitteln vom Dichter gegebe

und man auf diese Entlehnungen überhaupt ein großes Gewicht nicht zu legen habe. Auch würde das religiöse und historische Drama sehr gegen das freierfundene zurückstehen, wenn letzteres nicht in einem bestimmten Umfange zutreffend wäre. Ist aber dem Dichter die Entlehnung von Begebenheiten aus Geschichte und Mythe gestattet, so ist auch nicht einzusehen, warum er die Dichtung und von dieser das Drama nicht selbst wieder als Stoff behandeln dürfte. Andererseits wird aber diese Entlehnung auch ihre Grenze haben müssen, da die Erfindung des Begebenheitlichen ohne Zweifel ebenfalls eine bestimmte künstlerische Bedeutung hat. Es wird in Bezug auf eine solche Entlehnung immer einer gewissen Ferne bedürfen, ehe die poetischen Erfindungen ohne jegliche Schädigung des dichterischen Interesses wieder zum Stoffe neuen poetischen Schaffens gemacht werden können. Auch bleibt Erfindung, schöpferische Gestaltung des Dichters vornehmste Eigenschaft. Selbst noch Aristoteles erklärte dieselbe hierzu, obschon er doch andererseits die historische Treue in größrem Umfange forderte, als wir es heute für nöthig erachten. Dies beweist aber nur, daß die Erfindungskraft des Dichters, besonders des dramatischen Dichters, noch auf andere Ziele als die Fabel gerichtet sein kann, ja, gerichtet sein muß, daß sie sich bei diesem hauptsächlich in der dramatischen Ausgestaltung, in der dramatischen Verknüpfung und Motivirung und in der vollkommenen Versinnlichung des Vorgangs geltend zu machen hat. Wenn Calderon freilich, wie man behauptet, ganze Scenen, ja Acte von anderen Dichtern sich angeeignet und für seine Arbeit ausgegeben haben sollte, so würde dies ein Plagiat sein und wenn er zehntausendmal Calderon wäre. Doch widerspricht es dem oben mitgetheilten Briefe des Dichters so sehr und die Eingriffe und Freiheiten, die sich nach ihm Buchhändler und Buchdrucker, sowie überhaupt Speculanten in Bezug auf die dramatischen Werke der Dichter erlaubten, waren so große, daß ich mich zur Zeit noch gegen eine solche Annahme sträube und diesen Punkt für eine noch immer offene Frage halten zu dürfen glaube. Wenn Calderon Lope auch an Erfindungskraft nicht erreicht haben mag, so war er doch jedenfalls einer der erfindungsreichsten, phantasievollsten Dichter. Wohl war in ihm der künstlerische Verstand ebenso hoch, ja sagen wir höher entwickelt, und gewiß ließ er sich nicht selten von diesem zu einer

allzukünstlichen Verwicklung der Fäden, zu einer allzu berechne[illegible]ten Gegenüberstellung der Charaktere, zu einer allzu spitzfindigen Z[illegible]erfaserung der Gefühle, zu einer allzu rhetorischen Ausspinnung [illegible]der Bilder verleiten, welche nicht selten durch ihn die Form geglieder[illegible]ter Abhandlungen erhielten. Doch selbst dann war bei ihm die Ph[illegible]nstasie noch in hohem Grade betheiligt. Bildet diese Verbindung v[illegible]on Phantasie und künstlerischem Verstand, dieses Vorherrschen beider [illegible]im Bunde mit einer auf Kosten der Gemüthskräfte hoch entwickel[illegible]ten Sinnlichkeit doch überhaupt einen Grundzug des von den Arabe[illegible]rn, Provençalen und Italienern beeinflußten spanischen Geistes. [illegible]Mit bloßer Berechnung aber, und wäre sie die subtilste, mit bloß[illegible]em Messen und Abwägen würde ein wahres Kunstwerk niemals geschaf[illegible]fen werden, besonders nicht Werke von der phantasievollen, sich d[illegible]em Gedächtniß so fest und tief einprägenden Kraft, wie es die vorz[illegible]g- lichsten Schöpfungen Calderons sind. Vielmehr beruht die Eig[illegible]en- thümlichkeit seines Dramas und der dramatische Fortschritt, der [illegible]sich in letzterem darstellt, wesentlich darauf, daß er in seinen bes[illegible]ten Werken das Hauptgewicht seines künstlerischen Schaffens auf [illegible]den geistigen Gedanken und darauf legte, daß dieser ein wahrhaft d[illegible]a- matisch gestaltungsfähiger war, um, sowie die Seele den Leib, e[illegible]me ihm eigenthümliche Form organisch und einheitlich aus sich entwick[illegible]In zu lassen. Und das ist es nun eben, wodurch die vorzügilchsten We[illegible]rke Calderons uns wieder so nahe treten und was wir bei dessen V[illegible]or- gängern nur ausnahmsweise finden. Ist er doch hierin selbst Sha[illegible]ke- speare verwandt. Die Verschiedenheit in den Ergebnissen beider erkl[illegible]ärt sich aber theils daraus, daß Calderon so wie er zu seinen künstlerisch[illegible]en Zwecken Alles ergriff, was seine Bühne ihm darbot, die von d[illegible]er englischen so verschieden war, theils aus der Verschiedenheit der We[illegible]elt- anschauung beider. Denn dem spanischen Dichter war der spanis[illegible]che Ehrbegriff und der katholische Glaube das Maß aller Dinge, für Sha[illegible]kes- speare lag es in der Sittlichkeit und in dem Adel der menschlichen Natu[illegible]r. tur.

Fast noch größere Sorgfalt als auf die Structur und E[illegible]nt- wicklung seiner Stücke verwendete Calderon auf die sprachliche Au[illegible]s- führung. Auch hier suchte er überall die höchsten und feinst[illegible]en Wirkungen hervorzubringen, theils durch die Kunst des Gedanke[illegible]n- ausdrucks und durch das Ueberraschende der Redewendungen, the[illegible]ils durch die eigenthümliche Anordnung und Vertheilung der Re[illegible]de,

sowie durch musikalischen Wohllaut. Dies läßt erwarten, daß Calderon auch von der Verschiedenheit der Versmaße einen entsprechenden Gebrauch gemacht hat. Doch herrschen bei ihm die Romanze und die Redondillenform vor. Bei dieser Sorgfalt und Künstlichkeit tritt freilich die oft fast geflissentliche Vernachlässigung des historischen Costüms, treten die oft ganz absichtlichen Anachronismen um so schärfer hervor.

Calderons Dramen sind an Werth ziemlich ungleich. Dies hängt jedoch nur in geringem Maße mit ihrer chronologischen Folge zusammen. So gehören einige seiner vorzüglichsten Stücke: La vida es sueño, La devocion de la cruz, El principe constante, Peor está que estaba, La dama duende einer frühen Periode schon an. In der Entwicklung der Charaktere und Conflicte scheint er jedoch erst später jene Meisterschaft und Reife erlangt zu haben, die ihn so bewundernswerth machen. Zugleich schwindet dann mehr und mehr das Culteranistische, welches seine früheren Werke noch trübt. In seine spätesten Arbeiten fand es aber doch wieder Eingang.

Die große Zahl der von Calderon erhalten gebliebenen Dramen fordert behufs besserer Uebersicht zu einer Eintheilung derselben auf. Dies ist jedoch, wie wir bei Lope de Vega schon fanden, nicht ohne Schwierigkeit. Nichts scheint z. B. auf den ersten Blick sicherer zu sein, als die Eintheilung derselben in geistliche und in weltliche Spiele, und doch würden, worauf Ticknor schon hinwies, nicht wenige von den zu Calderons comedias divinas zu rechnenden Stücken, sich ebenso gut den historischen oder novellistischen zuordnen lassen. Inzwischen werde ich dieselben doch gruppenweise besprechen und mich dabei im Wesentlichen der von Schack gegebenen Anordnung anschließen*). Auf die einzelnen Dramen würde ich schon des

*) Bal. Schmidt (a. a. O.) hat die Schauspiele Calderons in 10 Classen eingetheilt: 1) Intriguenstücke (com. de capa y espada), 26 an Zahl. 2) Heroische Schauspiele (com. heroicas), 21 an Zahl. 3) Schauspiele aus der Geschichte oder Sage, 10 an Zahl. 4) Schauspiele aus der alten und neuen Geschichte romantisch umgebildet, 10 an Zahl. 5) Schauspiele, deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte anschließt, 6 an Zahl. 6) Mythologische Festspiele, 17 an Zahl. 7) Burlesken, 1. 8) Symbolische Schauspiele, 4 an Zahl. 9) Geistliche Schauspiele, 8 an Zahl. 10) Dramen aus der Heiligenlegende, 5 an Zahl. — Die bedenklichste Classe

Raums wegen hier nicht näher eingehen können; doch findet m[illegible]n auch das Nöthige darüber bei Schmidt, Schack und Klein, welc[illegible]e ausführliche Inhaltsanzeigen gegeben haben.

Die Autos*) des Dichters bezeichnen den Höhepunkt dies[illegible]er Gattung. Sie wurden von seinen Zeitgenossen über alle sei[illegible]ne anderen Werke gestellt. Um dies zu begreifen, wird man d[illegible]en katholischen Standpunkt in Betracht ziehen müssen, sowie daß d[illegible]er Sinn für Allegorie in Spanien noch immer lebendig war, u[illegible]nd Calderon hier seine Kunst der Bildlichkeit und Beziehung in ti[illegible]efsinniger Weise entfalten konnte. Die Virtuosität, die er sich hie[illegible]rin auf diesem Gebiete erwarb, scheint er dann auch auf die ander[illegible]en, doch nicht immer zu ihrem Vortheil, übertragen zu haben. Der Zweck dieser allegorischen Dichtungen, den Hörer in eine tra[illegible]nscendentale Welt zu versetzen, wurde von ihm im vollsten Umfa[illegible]nge erreicht. Schack lobt mit Recht das Maß, mit welchem der Dich[illegible]ter den Ausdruck dem leitenden Gedanken fast immer untergeord[illegible]net hat. Dies zeigt sich auch bei der Behandlung des Komischen, d[illegible]as selbst hier noch nicht ausgeschlossen erscheint. Calderon legt bei die[illegible]sen

ist die der Comedias heroicas, worunter Schmidt diejenigen frei erfundenen St[illegible]ücke verstand, in denen Könige vorkommen; nicht sowohl deshalb, weil der Name comed[illegible]ias heroicas zu Calderons Zeit noch nicht üblich war (denn Schmidt spricht ja n[illegible]icht von einer Eintheilung Calderons, sondern nur von der seinigen), wohl aber, w[illegible]eil das angegebene Merkmal keinen entscheidenden Eintheilungsgrund darbietet, so[illegible]dass wenn es noch weiter dahin präcisirt würde, daß diese Stücke Verhältnisse zwis[illegible]chen Unterthanen und Fürsten zum Gegenstand haben, was sich ja ebensowohl von vie[illegible]len historischen Stücken und Stücken anderer von Schmidt unterschiedenen Classen a[illegible]ussagen läßt und den Begriff, welchen wir sonst mit heroisch verbinden, nicht tr[illegible]offt. — Noch eine andere Eintheilung gibt Rapp (a. a. O.).

*) Sie wurden schon lange wieder, wie früher, auf hölzernen Gerüsten n[illegible]ach beendeter Procession am Fronleichnamsfeste gespielt. Die Schauspieler fuhren durch bemalte Vorhänge geschlossenen Carros zunächst mit im Zug und später zu den Gerüsten, an welche die letzteren dann dergestalt angerückt wurden, daß die Vorhänge die Decoration des Theaters bildeten. Sie selbst dienten theils den Sch[illegible]au-spielern als Garderobe, theils konnten sie auch durch Zurückziehen der Vorhänge mit zum Schauplatz gezogen werden. So einfach hiernach diese Vorrichtungen wa[illegible]ren, so forderten die Autos ihrem Inhalte nach doch einen ziemlichen Aufwand an Maschinerie. Noch immer fanden die Vorstellungen am Tage statt. Die Lich[illegible]ter, welche man dabei brannte, dienten lediglich zur Erhöhung der Feier des Sacram[illegible]ents. Ticknor theilt (a. a. O. II. S. 13) die Beschreibung eines Fronleichnamsfestes a[illegible]us dem Jahre 1655 mit. S. auch Supplementbd. S. 99.

Spielen nicht wie Lope de Vega und Tirso de Molina das Gewicht der Darstellung auf das Schwelgerische der Empfindung, auf die Verzückung in Schmerz und in Lust, sondern, wie Leopold Schmidt*) sagt, auf die dialektische Durchführung des katholischen Glaubenssystems. Er verherrlicht den Sieg der christlichen Lehre über die ihr widerstrebenden Formen des Bewußtseins.

Man hat bei Calderons Autos diejenigen, welche ganz frei erfunden sind und nur aus allegorischen Figuren bestehen, von denen zu unterscheiden, welche auch geschichtliche oder mythische Personen in sich aufgenommen und in erstere aufgelöst haben. Zu jener gehören: La vida es sueño (Das Leben ein Traum), El gran teatro del mundo (Das große Welttheater), El pintor de su deshonra (Der Maler seiner Schande); zu diesen: El divino Orfeo (Der göttliche Orpheus), La cena de Baltasar (Das Gastmahl Belsazars), Psiquis y Cupido (Amor und Psyche). Schon aus diesen Gegenständen wird man erkennen, welcher dialektischen Gewandtheit es bisweilen bedurfte, um bei ihrer Behandlung zu einer Verherrlichung des Abendmahls zu gelangen; da diese den Schluß jedes Autos bilden mußte. Auch hier wurde aber zuletzt das Publikum um Nachsicht gebeten.

Zu den religiösen Schauspielen rechnet Schack nicht nur diejenigen Stücke, welche man zu ihrer Zeit comedias divinas nennen mochte, sondern überhaupt alle Stücke, in denen ein religiöses Motiv vorherrschend ist. Auch hier übertrifft Calderon alle seine Vorgänger. Um freilich heute diese Werke genießen zu können, muß man sich ebenfalls auf den Standpunkt des strenggläubigen Spaniers stellen, dem nicht Sittlichkeit, sondern Rechtgläubigkeit Quelle aller Seligkeit und der einzige Weg zu einer Verbindung mit Gott war. Dann aber wird man einige derselben nicht nur zu den großartigsten Werken des Dichters, sondern der gesammten dramatischen Literatur, ja zu den die tiefsinnigsten Probleme behandelnden Dichtungen überhaupt zu stellen haben.

Am freiesten von dem dogmatischen Geiste, der sie beherrscht, erscheint El principe constante**) (Der standhafte Prinz).

*) In der Vorrede zu Bal. Schmidt's: Die Schausp. Calderons, XXVI.

**) Im Jahre 1635 gedruckt. Uebersetzt von Schlegel. Siehe über ihn die Abhandlung von H. Schulze. Weimar 1611. Auch Bal. Schmidt, Die Kirchen-

Es behandelt die Geſchichte der Gefangenſchaft, des Leidens u
Todes des portugieſiſchen Infanten Fernando, welcher es vorz
lieber in ſchmachvoller Gefangenſchaft zu bleiben, als eine chriſtli
Stadt an die Ungläubigen für ſeine Befreiung ausliefern zu laſſ
Es zählt zu den ſchönſten, edelſten Werken der Bühne, ja
Dichtung überhaupt. Einzelne Scenen ſind von der rührendſt
andere von der erſchütterndſten Gewalt. Beſonders hoch hat m
immer die Scene des Prinzen mit der Prinzeſſin Phönix und
letzte Begegnung mit dem Sultan geſtellt, ſowie diejenige, in welc
der Geiſt des vollendeten Prinzen ſich an die Spitze des nächtl
anſtürmenden chriſtlichen Heeres ſtellt, und die Fackel voraustrage
demſelben zum Siege leuchtet.

Zu dieſer machtvollen Dichtung bildet El Josef de
mugeres*) (Der weibliche Joſeph) in gewiſſem Sinne
Seitenſtück, dem das Martyrium der heiligen Eugenia zu Grun
liegt. Hier widerſteht ein Weib in der Vertheidigung des ch
lichen Glaubens mit ähnlicher Standhaftigkeit den Anfechtungen
Sinnlichkeit, wie den dafür über ſie verhängten Qualen. S
Anfang erinnert an den Eingang des wunderthätigen Magus. S
Uebergang des Dämons in die Leiche des Aurelius aber an Dante

El magico prodigioso**) (Der wunderthätige Mag
beruht auf dem Bußbekenntniß des heiligen Cyprianus von Antioch
welches Gregor von Nazianz auszugsweiſe mitgetheilt hat†). Di
Drama nimmt in der ſpaniſchen Dichtung eine ähnliche Stellung
wie Goethe's Fauſt in der unſeren. Es hat mit dieſem
Grundidee und den Eingang gemein. Cyprian forſcht, wie F
unbefriedigt vom Heidenthum, nach der Natur des Göttlichen. S
Dämon erſcheint in Geſtalt eines Cavaliers, um ihn vom W

---

trennung von England. Berlin 1819. Das Geſchichtliche in: Leben des f
haften Prinzen nach der Chronik ſeines Geheimſchreibers Joam Alvaro. Berlin 1

*) 1660 gedruckt in De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias

**) S. Val. Schmidt a. a. O. S. 435.

***) Gedruckt 1663. Nach einem Manuſcript des Herz. v. Oſſuna wurde
Stück 1631 oder 37, die Zahl iſt undeutlich, zum erſten Mal aufgeführt. U
von Gries. Siehe Calderons Tragödie vom wunderth. Magus und Val. Sch
a. a. O. p. 436.

†) Gregorii Naz. oper. Colon. 1690. P. 1. p. 274.

des Heiles abzulenken. Er sucht zunächst durch die Ertheilung magischer Kräfte das Vertrauen seines Opfers zu gewinnen, und nachdem dies gelungen, es durch die Macht sinnlicher Begierden an sich zu fesseln. Cyprian verschreibt seine Seele, wenn ihn der Dämon in den Besitz des geliebten Weibes, der schönen, zum Christenthum übergetretenen Justina, bringt. Die Künste des Dämons aber scheitern an der Tugend und dem Glauben der letzteren, die, obschon sie Cyprian liebt, doch widersteht und den Gott der Christen zu Hülfe ruft. Er sucht nun durch List zu gewinnen, was eine höhere Macht ihm verweigert, indem er Cyprian durch ein Phantom in Gestalt der Justina täuscht. Dieser soll jedoch nach erfolgtem Genusse erkennen, daß seine Begierde nur nach dem Tode gerungen, da der blühende Leib des Phantoms in seinen Armen sich plötzlich in ein Skelet verwandelt*). Vermöge der magischen Gewalt, die ihm der Dämon ertheilte, zwingt er denselben nun zum Bekenntniß. Nichtsdestoweniger versucht dieser sein Anrecht auf ihn geltend zu machen. Cyprian ruft aber ebenfalls und mit gleichem Erfolge nach dem Gotte der Christen, vor welchem der Dämon auch hier wieder entweicht. Den neuen Glauben aber bewährt jener dann durch freiwilliges Märtyrerthum. Auf dem Wege zur Hinrichtung begegnet er der einem gleichen Schicksal entgegenstehenden Justina. Der Tod vereinigt nun Beide.

Von großem dramatischen Werth, wie sehr man auch durch den Inhalt und die ihm zu Grunde liegende Idee abgestoßen werden möchte, ist La devozion de la cruz**) (Die Andacht zum Kreuze). Der tragische Conflict der geschlechtlichen Geschwisterliebe, den Calderon wiederholt aufgeworfen, ist hier in phantasievoller und tief ergreifender Weise behandelt. Ueberhaupt muß dieses Werk auf den wundergläubigen Spanier von einer zündenden Wirkung gewesen sein. Auch La cisma de Inglaterra***) (Die Kirchentrennung von England) ist schon wegen der Vergleichung mit

*) Dieses Motiv soll dem Mira de Mescua wieder entlehnt sein, doch hat es vielleicht eine frühere Quelle.

**) Gedruckt 1635. Uebersetzt von Schlegel. Es scheint, daß Calderon hier von Mira de Mescua entlehnte, der ein ähnliches Thema in seinem Esclavo del Demonio behandelt.

***) S. die oben angef. Schrift von Bal. Schmidt.

Shakeſpeare von großem Intereſſe, da es denſelben Stoff wie deſſ[illegible] Heinrich VIII., freilich in ſpaniſch-katholiſcher Auffaſſung, behande[illegible] Nicht minder gewaltſam wie hier geht Calderon in La Auro[illegible] en Copacabana*) (Die Morgenröthe in Copacabana), ein[illegible] übrigens höchſt phantaſievollen, die Eroberung Peru's behandeln[illegible] Werke, mit der Geſchichte um.

Schack reiht den religiöſen Dramen diejenigen an, we[illegible] Val. Schmidt als ſymboliſche bezeichnet hat. Er rechnet d[illegible] aber nur La estatua de Prometeo und La vida es sueño, [illegible] gegen dieſer das erſtgenannte Stück den Feſtſpielen und dafür [illegible] ſymboliſchen Dramen En esta vida todo es verdad y todo men[illegible] und La hija del aire zugefügt hat, von denen Schack jenes [illegible] den der Geſchichte entnommenen Comedias rechnet, dieſem aber [illegible] Sonderſtellung zwiſchen den mythologiſchen Feſtſpielen und [illegible] hiſtoriſchen Stücken gibt. Ich gebe hierin der Schmidt'ſchen Auf[illegible] faſſung den Vorzug.

La vida es sueño**) (Das Leben ein Traum) iſt [illegible] allen meinen Leſern von der Bühne oder aus der Ueberſetzung [illegible] kannt. Es gehört zu den ſinnvollſten, phantaſiereichſten Werken [illegible] Dichters und ſteht unſerer heutigen Empfindung und Lebensauffaſſung vielleicht mit am nächſten. Das Motiv, den Helden aus dem Dunkel einer vollkommenen Vereinſamung und Abgeſchloſſenheit plötzlich in die volle Helle und auf die volle Höhe des Daſeins zu heben, hat der Dichter in verſchiedenen ſeiner Dramen in Anwendung gebracht, ſo in Las cadenas del Demonio, in Apolo y Clemene, Hado y divisa, El monstruo de los jardinos, Eco y Narciso und vielleicht am bedeutendſten in der Dilogie***) La hija del aire (Die Tochter der Luft). Dieſe letztere behandelt die ſich ins Mythiſche verlierende Geſchichte der Semiramis, die auch ſchon Virues und Lope de Vega zum Gegenſtande eines Dramas gemacht hatten. Ein Werk von einem ſeltenen Schwunge und Glanz und großer Tiefe der Charakteriſtik. Semiramis bezaubert durch ihre Schönheit zu-

*) S. Otto v. d. Malsburg in der Einl. zu ſeinen Ueberſ., Bd. 4, S. XIX.

**) Gedruckt 1635. Ueberſetzt von Gries.

***) 1664 gedruckt, möglicherweiſe aber ſchon 1650, da in dieſem Jahre ein Stück dieſes Titels unter dem Autornamen des Antonio Enriquez Gomez erſch[illegible]en. Ueberſetzt von Gries.

nächst den Feldherrn des Ninus, Menon, dann auch noch letzteren selbst. Der erste Theil schließt mit der Erhebung der Semiramis auf den Thron und dem Fluche des ihrem Ehrgeiz geopferten und des Augenlichtes beraubten Menon. Der zweite Theil behandelt das Verhältniß der Semiramis zu Ninyas, ihrem von ihr verbannten, vom Volke aber auf den Thron erhobenen Sohn. Semiramis zieht sich, scheinbar in ihr Schicksal ergeben, im Geheimen aber auf Rache sinnend, in die Einsamkeit ihrer Gemächer, gleichsam in eine selbstwillige Verbannung zurück. Sie ersinnt den furchtbaren Plan, die täuschende Aehnlichkeit mit ihrem Sohne zu benützen, um dessen Rolle zu spielen und ihn an ihrer Statt in der Nacht ihres Gefängnisses verschwinden zu lassen. Das Stück streift hier an das Tragikomische. Die Kunst des Dichters aber zeigt sich grade darin daß er es niemals von seiner tragischen Höhe herabsinken läßt. Semiramis fällt bei der Vertheidigung ihres Reichs. Erst als man sie zu befreien geht und statt ihrer Ninyas findet, enthüllt sich der Trug.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) (In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge) bildet ein Seitenstück zu El vida es sueño. Die Grundidee ist eine ähnliche. Doch wird hier die Traumwelt selbst mit ins Spiel gezogen. Auch führt der Dichter zwei in der Wildniß auferzogene Jünglinge ein, die leise an Shakespeare's Cymbeline erinnern.

Calderon hat verhältnißmäßig nur wenige Dramen geschrieben, in denen das Interesse auf das historische Moment der Begebenheit selbst gelegt ist. Es ist fast immer das psychologische Problem, welches den Dichter gefesselt. Meist bildet die Geschichte nur den Hintergrund und die Verhältnisse dar, aus denen sich dieses in einer hierdurch mit bestimmten Weise entwickelt. Oft gibt es ihm nur ein bestimmtes Zeitcolorit, wiewohl das Zeitcostüm, wie ich schon sagte, den Dichter nicht eben kümmerte. Ich muß mich hier nur auf einige der bedeutendsten von ihnen beschränken.

*) 1647 gedruckt. Doch behauptet Voltaire, daß schon eine Romanzensammlung von 1641 auf einen Druck davon hinweise. Ein solcher müßte sicher schon existirt haben, wenn Corneille's Heraklius, wie vermuthet wird, das Calderon'sche Schauspiel benützt hat. Uebers. von Ad. Martin. Schack weist auf gewisse Aehnlichkeiten mit Mescua's Rueda de la Fortuna (das Glücksrad) hin.

Los cabellos de Absalon (Die Locken des Abs
möchte ich in seinem Grundgedanken dem Shakespeare'schen
gegenüberstellen. Der Undank der Kinder gegen die allzu
giebige und bevorzugende Liebe des Vaters, die unnatürlichen
hältnisse und Leidenschaften der Geschwister bilden das diesem
wandte Sujet. Die unheimliche Liebesgluth Absalons für
Halbschwester Thamar ist mit ebenso großer Kühnheit und f
barer Kraft, als feiner Zurückhaltung vom Dichter behandelt.
Ganze ist ein Gemälde von gewaltiger, furchtbarer Schönhei
glühender Farbenpracht.

El mayor monstruo los celos**) (Eifersucht
größte Scheusal). Herodes in seiner eifersüchtigen Liebe zu Mari
und um zu verhüten, daß sie jemals in den Besitz eines An
übergehe, ertheilt einem Vertrauten den schriftlichen Befehl, si
mittelbar nach seinem Tode zu tödten. Der Befehl fällt jedo
die Hände Mariamnes und verwandelt deren Liebe in Grauen
Abscheu. Sie beschließt, sich zu rächen, doch ohne ihrer L
etwas dabei zu vergeben. Ihr Verhalten erweckt aber die
sucht des Herodes, welche durch die Liebe gesteigert wird, die
Octavianus entzündet hat, der, sie von ihrem Gatten bedroht wäh
zu ihrem Schutze herbeieilt. Es entspinnt sich ein nächtlicher K
im Schlafgemach Mariamnes, in welchem beide Gatten den
finden. In der Composition, in der Entwicklung der Leidensch
und ihrer Conflicte, in der spannenden Energie, mit welch
Handlung durch die ergreifendsten Situationen fortschreitet,
dieses Stück zu den bedeutendsten Werken der Bühne. Es
vielleicht mehr als alle anderen Dramen des Dichters auf die
stehung des deutschen Schicksalsdramas eingewirkt, für welch
ein überaus verführerisches Vorbild war. Erreicht ist es f

*) Uebersetzt von Gries.

**) Dieses Stück erschien ursprünglich, 1637, unter dem Titel: El monstruo del mundo. Uebersetzt von Gries. Die Scene mit dem herabfa Bild kommt auch in Damian Salustrio del Poyo's La prospera fortuna Lopez de Avalos und in Tirso's Prudencia en la muger vor. Hauptque nach Schack ein altes Volksbuch, Historia de Herodes (Madrid, ohne zahl). Der Stoff ist aus Josephi Antiquit. Jud. 15, 2—7, de bello Jud 17—22.

nicht worden. Auch halte ich es für die gelungenſte Behandlung des vorliegenden Thema's, welches dem Maſſingerſchen Herzog von Mailand und Hebbels Herodes und Mariamne gleichfalls zu Grunde liegt. Die Geſtalt der Calderonſchen Mariamne iſt von einer vollendeten und dabei ganz eigenartigen Hoheit und Schönheit. Die Scene des dritten Actes, in welcher ſich Mariamne von ihren Frauen entkleiden läßt, hat eine überraſchende Aehnlichkeit mit der verwandten Scene in Othello.

Auf dem Gebiete der Eiferſucht lag überhaupt die Stärke des Dichters. Iſt in dem vorigen Stücke Liebe die Quelle derſelben, eine Liebe freilich, die ganz in der Egoität wurzelt, ſo iſt es in den folgenden Stücken El pintor de su deshonra*) (Der Maler ſeiner Schande), El medico de su honra**) (Der Arzt ſeiner Ehre) und A secreto agravio secreta venganza***) (Geheime Beleidigung erheiſcht auch geheime Rache) die Ehre. Obſchon ſämmtlich Meiſterwerke, übertrifft in der Compoſition und Charakterentwicklung El medico de su honra doch noch die beiden anderen. Der Ausgang dieſes ſowohl, wie des letzten Stückes iſt von einer furchtbaren Wirkung; das Ganze aber gleichwohl von eigenthümlicher Größe und Schönheit. In allen drei Stücken fällt die Gattin, ein völlig reines, ſchuldloſes Opfer, dem Wahne des Gatten, der, ein Sklave des ſpaniſchen Ehrbegriffs, dem bloßen Scheine der Schuld dieſes Opfer zu bringen ſich innerlich gezwungen findet. Kein Kampf des Gewiſſens miſcht ſich hier ein. Dieſe entſetzlichen Männer handeln vielmehr wie Märtyrer einer entſetzlichen Pflichterfüllung. An dieſen Stücken mag ſich die Phantaſie Victor Hugo's vorzugsweiſe geſchult haben, aber an Adel und Vornehmheit ſteht er denn doch gegen ſein Vorbild beträchtlich zurück.

*) Ueberſetzt im Supplementbande zu Gries. Berlin 1850.

**) Gedruckt 1837. Ueberſetzt bei Gries. Unter Lope de Vega's Namen exiſtirte ein ganz ähnliches Drama, welches Schack in der Bibliothek des Herzogs von Oſſuña gefunden hat. Ein Urtheil über das Verhältniß beider ſcheint mir jedoch nach dem hierüber im Allgemeinen (S. 349) Geſagten ſehr ſchwierig zu fällen. Auch mit Rojas' Casarse por vengarse iſt es verwandt. Die Anfangsſcene bietet Aehnlichkeiten mit der von La guarda cuidadosa des Miguel Sanchez, der Charakter Don Pedros ſolche mit dem gleichnamigen König in Moreto's El valiante justiciero und auch mit Lope de Vega's La niña de plata hat man dergleichen aufgeſpürt.

***) 1637 gedruckt. Ueberſetzt von A. Martin.

Fordert in diesen Stücken der bloße Schein der beleidig[illegible] Ehre nur geheime Genugthuung, so handelt es sich in ei[illegible] ganzen Reihe anderer Stücke um die öffentliche Sühnung ei[illegible] das Ehr- wie das Gerechtigkeitsgefühl herausfordernden wirklich[illegible] Frevels. Zu ihnen gehören El alcalde de Zalamea*) (D[illegible] Richter von Zalamea), Las tres justicias en una**) (D[illegible] Gerechtigkeiten in einer) und durch den Schluß des Stückes La ni[illegible] de Gomez Arias***) (Don Gomez Arias' Liebchen). Das [illegible] dieser Stücke zeigt den Dichter auf demjenigen Gebiete, auf welch[illegible] Lope's Ruhm bisher unbestritten war. Gehört diese Dichtung w[illegible] lich dem Calderon an, so hat ihn dieser auch hierin erreicht, in [illegible] Kunst der Composition und Motivirung jedoch übertroffen. Wie [illegible] sich aber damit auch verhalten möge, jedenfalls liegt hier ein Meis[illegible] werk vor. Die Charaktere des Crespo und des Generals Lope [illegible] Figueroa sind in ihrer Art ganz vollendet. Die Justiz, welche [illegible] erstere an dem hochfahrenden Hauptmann ausübt, findet in L[illegible] tres justicias en una ein völlig entsprechendes Seitenstück, doch [illegible] hier die Wirkung eine ungleich entsetzlichere. Der Hauptmann Alv[illegible] im Alcalde de Zalamea bildet ein schwächeres Seitenstück zu D[illegible] Gomez Arias, in welchem die Don Juan-Natur in voll[illegible] Brutalität zur Erscheinung kommt. So abstoßend dieser Chara[illegible] auch ist, so ist er vom Dichter doch mit großer Genialität gezeich[illegible] und die rührende, schöne Gestalt Dorotea's wirft einen zauberisch[illegible] Glanz über den wechselvollen romantischen Gang der Ereignisse.

Von dem vollen Zauber solcher phantastischen Romantik u[illegible] flossen ist auch Amor despues de la muerte (Liebe [illegible] jenseits des Grabes), in welchem wir Lope de Figueroa eb[illegible]

*) 1653 gedruckt unter dem Titel: El Garrote mas bien dato. Ueber[illegible] bei Gries und Malsburg. Schack hält es für eine bloße Ueberarbeitung des gl[illegible] namigen im Besitz von Don Ag. Duran befindlichen Lope'schen Stückes. Ich ver[illegible] diese Auffassung aus den (S. 349) entwickelten Gründen noch nicht für erwi[illegible] zu halten.

**) 1661 gedruckt. Uebersetzt von Gries. Val. Schmidt ist der Meinung, [illegible] Calderon hier, wie in anderen Stücken, die drei Pedros (Pedro II. von Aragon[illegible] Pedro von Castilien und Pedro III. von Aragonien) in einen sagenhaften [illegible] schmolzen hat.

***) 1672 gedruckt. Uebersetzt von Gries und Rapp. Guevara hatte denselben Gegenstand früher behandelt. Calderon hat dessen gleichnamiges Stück mit benut[illegible]

er, und trotz ſeiner Gichtbrüchigkeit ebenſo jugendlich friſch wie Richter von Zalamea wieder begegnen. Aller Glanz dieſer Dichtung aber in verſchwenderiſchſter Fülle auf den Mauren Tuzani und e Liebe zu der anmuthigen Clara gefallen. „Die Gewalt dieſes erzvollen Trauerſpiels — heißt es bei Ticknor*) — beſteht in von ihm hervorgebrachten lebendigen Eindruck reiner und hoher e im Gegenſatze zu der Rohheit des Zeitalters, in welchem es lt, und welche durch Calderons dichteriſche Phantaſie veredelt d." Von den ſonſt noch hierher gehörenden Stücken ſeien nur er del mal y del bien**) (Wohl und Weh), Para vencer á or querer vencerle***) (Der nur beſiegt die Liebe, wer ſie iegen will) und Las manos blancos no offenden†) (Weiße nde kränken nicht) hervorgehoben.

Von den den Uebergang zu den Luſtſpielen bildenden Dramen Dichters weiſe ich aber auf Nadie fie su secreto (Niemand traue ſein Geheimniß), Basta callar (Schweigen genügt) und alcalde de si mismo††) (Der eigene Kerkermeiſter) hin, in denen novelliſtiſche Stoffe eine durch Phantaſie, Feinheit und Grazie gezeichnete Behandlung gefunden haben.

So groß Calderon im Tragiſchen war, ſo hat er doch auch eigentliche Luſtſpiel, die comedia de capa y espada, zu hſter Ausbildung gebracht. In der Feinheit, mit welcher er die nnichfaltigen Fäden einer verwickelten Intrigue knüpft und dann der löſt, iſt er unübertroffen. Andererſeits iſt ihm grade hier t mit Unrecht der Vorwurf eines überkünſtlichen ſchematiſchen fahrens und eines allzu ſpitzfindigen Spiels mit den Begriffen Ehre und mit den Gefühlen des Herzens gemacht worden. ein die Grazie und der Adel ſeines Geiſtes und ſein ihn nirgends laſſendes Schönheitsgefühl entſchädigen reichlich.

Da er einen großen Theil ſeiner komiſchen Situationen durch wechslungen und durch Ueberraſchung herbeiführt, ſo läßt ſich rten, daß er ſich hierzu auch aller Hülfsmittel der Bühne be-

*) a. a. O. II. S. 28.
**) Gedruckt 1635. Ueberſetzt von Malsburg.
***) Gedruckt 1654.
†) Gedruckt 1657. Ueberſetzt von Malsburg.
††) Gedruckt 1653.

diente. Nicht nur die in den Sitten der Zeit und des Landes [illegible] gebotenen Requiſiten, Maske und Schleier, ſondern auch [illegible] kleidungen, Briefe, der Austauſch von Liebespfändern und beſond[illegible] örtliche Zufälligkeiten, wie Häuſer mit zwei Thüren, Wohnun[illegible] mit geheimen Zugängen oder Verſtecken werden auf's reichlich[illegible] von ihm in Anwendung gebracht. Am bekannteſten ſind bei [illegible] von ſeinen Luſtſpielen El secreto á voces*) (Das laute Geheimni[illegible]) und La dama duende**) (Dame Kobold) geworden. Dem letzte[illegible] durch die dabei angewendeten ſceniſchen Vorausſetzungen örtlich[illegible] Zufälligkeiten verwandt iſt La casa con dos puertas***) (Das Haus mit zwei Thüren), El escondido y la tapada†) (Der Verborgene und die Verkappte) und El encanto sin encanto††) (Der zauberloſe Zauber). Ihnen ſchließen ſich Peor está que estava†††) (Es ſteht ſchlimmer, als es ſtand), Mejor está que estava*†) (Es ſteht beſſer, als es ſtand), La vanda y la flor**†) (Schärpe und Blume) an. Dicha y desdicha del nombre***†) (Des Namens Glück und Unglück), La señora y la criada (Die Herrin und die Magd) und Antes que todo es mi dama†*) (Meine Dame über Alles) zeichnen ſich noch in's Beſondere durch romantiſchen Schwung aus, wogegen Guardate del agua mansa††*) (Hüte dich vor ſtill[illegible]

---

*) Ueberſetzt von Gries. Es iſt dem Amar por arte mayor des Tirſo de Molina verwandt, welches Schack in der Erfindung noch für ſinnreicher hält.

**) Gedruckt 1635, wahrſcheinlich aber ſchon 1629 geſpielt. Ueberſetzt von Gr[illegible]es.

***) Gedruckt 1635.

†) Gedruckt 1657. Ueberſetzt von Gries.

††) Jedenfalls vor 1660 geſchrieben, da Lamberts in dieſem Jahre geſpie[illegible]tes Luſtſpiel Magie sans Magie eine Nachahmung iſt. Es iſt Tirſo's Amar [illegible]or seños verwandt, welches Schack wieder bevorzugt.

†††) Gedruckt 1635. Schon früher (1630) erſchien dieſes Stück, aber in [illegible]er kürzter Faſſung unter dem Autornamen Luys Alvarez. Niemand kennt dieſen. [illegible]ohl möglich, daß es ein Pſeudonym Calderons iſt. Oder liegt hier überhaupt ein [illegible]de trug vor? — Ueberſetzt von Malsburg.

*†) Gedruckt 1652, wahrſcheinlich um 1631 geſchrieben. Ueberſ. von Malsb[illegible]rg

**†) Wahrſcheinlich vor 1632 geſchrieben. Ueberſetzt von Schlegel.

***†) Gedruckt 1662. Ueberſetzt im Supplementband zu Gries.

†*) Gedruckt 1662.

††*) Gedruckt 1657. Wahrſcheinlich aber vor 1650 geſchrieben. Ueber[illegible]etzt von Gries.

Wasser) und Mañanas de Abril y de Mayo*) (April und Maimorgen) sich den Alarcon'schen Charakterlustspielen nähern. No hay burlas con el amor**) (Mit der Liebe ist nicht zu spaßen) und El astrologo fingido***) (Der verstellte Sterndeuter) fallen bereits in's Possenhafte und in Cefalo y Pocris liegt eine burleske Travestie eines eigenen Lustspiels des Dichters Celos aun del aire, (Auch leere Eifersucht tödtet) vor.

In seinen mythologischen Festspielen war Calderon die Aufgabe gestellt, dem auf Entfaltung sinnvoller Pracht gerichteten Hange seines kunstverständigen Königs zu genügen. Er hat diese Gattung von Spielen geadelt und das Höchste geleistet, was bis jetzt darin erreicht worden ist. Zu berücksichtigen wird man dabei haben, daß die Gebildeten damals in der Mythologie eben so zu Hause waren, wie nur immer in der biblischen oder Heiligengeschichte. Hier, wo sich der Dichter dem Fluge seiner Phantasie frei überlassen durfte, konnte er alle Kräfte seines glänzenden poetischen Geistes in sinnreichem Spiele entfalten. Inzwischen wird man sich nicht wundern, daß grade die hierher gehörenden Dichtungen von ungleichstem Werthe sind. Zu den vorzüglichsten gehören: El mayor encanto Amor†) (Ueber allen Zaubern Liebe!), Ni Amor se libra de Amor††) (Selbst Amor muß der Liebe erliegen), das schon erwähnte Zelos aun del aire matan, El monstruo de los jardines†††) (Das Wunder der Gärten) und die sich schon der Oper nähernden Eco y Narciso*†)

---

*) Vor 1644 geschrieben, da Königin Isabella darin als noch lebend erwähnt ist, die in diesem Jahre starb.

**) Muß vor 1672 entstanden sein, da Molière's femmes savantes eine Nachahmung ist.

***) 1633 gedruckt, gilt für das älteste Stück des Dichters. Thom. Corneille brachte es 1651 als Le feint astrologue auf die franz. Bühne.

†) 1637 gedruckt. Uebersetzt von Schlegel. Behandelt das Abenteuer des Odysseus mit Circe in romantischem Geiste. Nicht nur Homer, auch Tasso und Bojardo sind im Einzelnen benutzt.

††) 1664 gedruckt, behandelt das Märchen von Amor und Psyche.

†††) Gedruckt 1672. Uebersetzt von Malsburg. Behandelt nach Ovid das Liebesabenteuer Achills mit Deidamia.

*†) Gedruckt 1672.

und La purpura de la rosa*), in welchem Alles gesungen wird, sein soll.

Was man auch gegen Calderon einwerfen, und wie überlegen ihm insbesondere Lope de Vega an quellender Erpfindungskraft, an Leichtigkeit und Natürlichkeit, sowie an einfacher Größe und schlagender Kürze des Ausdrucks sein möchte, immer wird ihm die erste Stelle unter den Dramatikern Spaniens, immer wird ihm eine Stelle neben den größten Dichtern aller anderen Nationen gebühren.

VII.

Zeitgenossen Calderons. Sinken und Verfall des nationalen Dramas.

Zustand zu Philipps IV. Zeit. — Die noch übrigen Dichter dieser Periode. — Francisco de Rojas Zorilla. — Dessen Don Garcia de Castañar. — Agustin Moreto. — Dessen El valiente justiciero und El desden con el desden. — Coello, Cubillo y Aragon, Baptista Diamonte, Juan de la Hoz, Fragoso, Leyba, Geronimo Cancer, Geronimo Cuellar, Monroy. — Die Schauspielkunst. — Zustand unter Carl II. — Sinken des Dramas. — Nachblüthe: Candamo, Cañizares, Zamora. — Verfall.

Die durch Calderon und die neben ihm aufstrebenden Dichter bewirkte Blüthe des nationalen Dramas fiel mit derjenigen der Malerei zusammen, die schon von Karl V. und seinem Nachfolger gepflegt worden und jetzt durch Männer wie Velasquez, Murillo, Alonso Cano, Zurbaran und Peredo vertreten war, zugleich aber auch mit dem immer rascher sich vollziehenden Niedergange der politischen Macht und des nationalen Wohlstands des Reichs. Schon bis 1612 hatte der niederländische Krieg über 200 Millionen Thaler verschlungen. Nicht minder trug das Anwachsen geistlicher Stiftungen zur allgemeinen Verarmung bei. Die Entvölkerung des Landes durch Auswanderungen und Ehelosigkeit hatte so überhand genommen, daß Philipp III. (um 1623) Allen, die heirathen würden, die Vorrechte des Adels auf vier Jahre und Denen, die sechs Kinder gezeugt, auf Lebenszeit zusicherte. Die unglücklich geführten Kriege

*) Aufgeführt 1659 zur Feier des Pyrenäischen Friedens. Es behandelt den Mythus von Adonis und Venus.

unter Philipp IV., die Verschwendung des Hofs und seiner Minister, die innere Mißwirthschaft mußten aber das Uebel noch steigern. Gleich wie die Niederlande hatte sich nun auch das 1580 widerrechtlich angeeignete Portugal wieder losgetrennt. An England hatte Jamaica, an Frankreich Roussillon überlassen werden müssen.

Dies kann auf's Neue beweisen, daß die Entwicklung und Blüthe, daß das Hervortreten großer Talente nicht in dem Maße von der Entwicklung des politischen und socialen Zustandes und des Nationalgeistes abhängig ist, wie man gewöhnlich meint. Gewiß ist sie aber nie ohne Bedeutung dafür gewesen. Auch der hier vorliegende Gegensatz erklärt sich zum Theil mit daraus, daß eine große Entwicklung der politischen Macht, des Nationalwohlstands, des nationalen Geistes dem jetzigen Zustand vorausgegangen waren und immer noch nachwirkten. Denn immer noch war Spanien damals eines der mächtigsten Länder, immer noch hatte es in den Fragen Europa's eine gewichtige Stimme, immer noch war sein Länderbesitz ein außerordentlich großer. Dazu mußte der Glanz, mit welchem der Hof sich umgab, und welcher von den Großen und Mächtigen des Reichs eine verschwenderische Nachahmung fand, besonders die Bewohner der Residenz eben so täuschen, wie der noch immer glänzende Besuch der Schulen, in welchen freilich jetzt nur noch eine leere Gelehrsamkeit herangebildet wurde. Auch war das Ansehen des Königthums so über jeden Zweifel, jede Anfechtung erhaben, daß eine vorurtheilsfreie Beurtheilung der Zustände des Landes fast völlig unmöglich war. „Der König — heißt es bei Ticknor*) — wurde, nur weil er König war, genau so angesehen, wie zur Zeit des heiligen Ferdinand und des Gesetzbuches der Partidas, in welchem er für den unmittelbaren Stellvertreter Gottes und wirklichen Eigenthümer aller jener Theile der Erde erklärt wurde, die er mit seiner Krone ererbt hatte." Kein Wunder, daß der einst berechtigte Stolz des nationalen Bewußtseins in jenen Zustand des Taumels gerathen war, welchen man heute mit dem Namen des Chauvinismus bezeichnet und welcher sich gegen Alles verblendete, was ihn aus seiner unseligen Täuschung sonst hätte wecken müssen.

*) a. a. O. II. S. 323.

Das Theater, schon lange ein Lieblingsvergnügen des Volke war unter dem Schutze eines ihm leidenschaftlich zuneigenden Königs zu einem der vornehmsten Anziehungspunkte der poetischen Talen geworden, und nichts hat wohl mehr dazu beigetragen, das Dram vor einem früheren, rascheren Sinken zu bewahren, als daß zw Männer von dem Genie, der künstlerischen Größe und Würde w Lope de Vega und Calderon, dem hierauf gerichteten Streben fa ein ganzes Jahrhundert lang in unverminderter Kraft als Mo und als Muster galten.

Die Zahl dieser Dichter gab der der vorausgegangenen Perio nichts nach. Man kann die Namen beider in dem Catalogo biblio grafico y biografico del Antiguo Teatro Español desde su origines hasta mediadas del Siglo XVIII des Don Cayetan Alberto de la Barreira y Lareida (Madrid 1860)*) nachlese Hier werden nur einige von ihnen hervorzuheben sein. Sie b zeichnen aber keineswegs alle einen Fortschrit der dramatischen En wicklung. Will man doch selbst in Calderon schon ein Sinken b merken, obschon das, was man dafür anspricht, wohl nur auf d natürlichen Ungleichheit seiner Werke beruht, wie man sie bei alle selbst noch den größten Dichtern zu beobachten hat und zwar u so mehr, je fruchtbarer dieselben waren. Wohl lag in der Richtun welche das Calderon'sche Drama eingeschlagen hatte, die Gefahr, i Ueberkünstelung und Formalismus zu gerathen, sehr nahe, u gewiß hat schon er, indem er manche Fehler und Schwächen sein Vorgänger glücklich vermied, andere hierdurch weiter ausgebild und neue angebahnt, keineswegs wird man es aber seinen Dram als nothwendige Folge anrechnen dürfen, daß einzelne seiner Nac folger sich mehr an seine glänzenden Irrthümer und Auswüch als an die unleugbaren Schönheiten und Vorzüge desselben gehalt haben. Wahrhaft große Talente, wahre künstlerische Einsic würden gewiß nicht vorzugsweise von jenen, sondern von dies angezogen worden sein.

Das läßt sich an zwei Dichtern erkennen, welche eben darum allen anderen hier vorangestellt werden müssen, an Rojas und a Moreto.

---

*) Auch bei Schack finden sich ausführliche Angaben.

Francisco de Rojas Zorilla*) wurde am 4. Oct. 1607 Toledo geboren. Er war der Sohn des Fähnrichs Francisco rez de Rojas und der Doña Mariana de Vesga Zaballos. Ueber nen Bildungsgang wissen wir nichts. Lope de Vega hat ihn 30 in seinem Laurel de Apolo noch nicht mit erwähnt, wogegen n Montalvan nur wenige Jahre später in seinem Para todos uesca 1633) als berühmten Dichter bezeichnet. Vom Jahre 1635 irt (nach Vera Tassis) der erste Einzeldruck eines Werkes von m. 1640 erschien zu Madrid der erste Theil einer von ihm selbst ranstalteten Ausgabe seiner Dramen, 1645 der zweite**). Ein itter in Aussicht gestellter ist nie erschienen. Wie viele der unter nem Namen erschienenen Einzeldrucke ihm wirklich zugehören, hat h zur Zeit nicht ermitteln lassen. Er selbst hat gegen einzelne otestirt. Die Autos sacramentales einbegriffen, schreibt man ihm gen 80 Stücke zu. Rojas gehörte zu den von Philipp IV., der n 1641 zum Ritter von St. Jago erhob***), geschätzten und beinstigten Dichtern. Als Todesjahr finde ich einzig bei Fée das hr 1660, ohne Angabe der Quelle bezeichnet. Andere ließen ihn reits am 24. April 1638 durch einen Meuchelmord sterben. Fée stätigt das Attentat, dem er jedoch nicht erlegen sei. Das Vorrt zum ersten Band seiner dramatischen Werke von 1640 beweist allein†). —

Die Ungleichheit seiner Dramen ist so groß, daß man gesagt,

---

*) Die umfassendsten Nachrichten über ihn finden sich in der neuesten Aus- der Obras escogidas de Fr. d. Rojas (Madrid 1860) von Mesonero Romanos, he den 54. Theil der Bibl. Rivadeneira bildet. Siehe auch Ochoa's Tesoro. Charakteristiken bei Alb. Lista (a. a. O.), L. Viel Castel, Le théâtre espagnol. ue des deux mondes 1840. — Fée, Le théâtre espagnol. Paris 1873. Schack a. a. O. III. S. 295. Uebersetzungen bei Dohrn a. a. O. III. Theil: re bobos ando el juego (Dummes Zeug wird hier getrieben). IV. Theil: cia del Castañar o del rey abajo ninguno (Außer meinem König Keiner). es Stück findet sich auch bei Rapp, Span. Theater, 5. Bd., sowie bei Fée a. O.).

**) Primera segunda Partes de las comedias de D. Fr. de Rojas Z. ack a. a. O. S. 296 gibt ein Inhaltsverzeichniß. 30 Stück von ihm finden im 54. Bande der Bibl. Ribadeneira.

***) Fée spricht hier von 1644.

†) Siehe darüber auch Schack, Nachträge, a. a. O. I. S. 90.

es seien zwei verschiedene Dichter in ihm thätig gewesen. D
erklärt sich theils daraus, daß er allzu sehr auf neue Wirkun
ausging, daher seine Pläne nicht selten in's Abenteuerliche a
schweifen und daß er dem Gongorismus allzu sehr huldigte.
den Werken dieser Art gehören No hay padre siendo rey, L
aspides de Cleopatra (Die Nattern der Cleopatra), Le cain
Cataluña, El profeta falso Mahoma, Los tres blasones d
España (Die drei spanischen Wahlsprüche) und Los zelos d
Rodamante, die fast sämmtlich in den 1640 und 45 erschienene
Bänden enthalten sind. Schon Calderon suchte häufig durch
frappirende Behandlung und Vertheilung der Reden zu wirken
Schon bei ihm findet man bisweilen einen sehr gekünstelten Gebrau
von den Apartes gemacht, die er z. B. durch eine längere Zeile
reihe Vers für Vers in zwei Hälften brechen läßt, von denen d
eine dann laut, die andere leise für sich zu sprechen ist, oder die
an zwei auf der Bühne befindliche Personen vertheilt, welche ei
Zeit lang in kurz abgebrochenen Selbstgesprächen zu alterniren habe
Bisweilen ist auch die Wirkung hiervon eine für die Situation b
zeichnende, zumal sich der Dichter auf die Kunst des Schauspiele
verlassen durfte. Meist tritt aber das Gekünstelte ganz absichtli
daraus hervor. Besonders bei Rojas, der es auf die Spitze g
trieben. Bemerkenswerth hierfür ist besonders ein Actschluß
seinem Cain de Cataluña, in welchem fünf auf der Bühne befin
liche Personen in der Ergriffenheit und Spannung der Situatio
nicht weniger als zwei und zwanzig Apartes hintereinander wechsel
womit dann der Act auch schließt. Die langen, manchmal bis z
250, 300, ja 360 Versen anwachsenden Erzählungen im Romanze
styl, die so sehr aus dem dramatischen Flusse des Ganzen heraus
treten, daß man sie zum Theil selbständig in die späteren Romanze
sammlungen aufnehmen konnte, hat Rojas mit Calderon, Tirso un
Moreto gemein. Ebenso die hierzu einen frappanten Gegensa
bildenden, aus einer längeren Reihe ganz kurzer abgebrochener Sätz
bestehenden Dialoge. Doch ist auch dieses von Rojas zuweilen noc
übertrieben worden, so in dem von Klein*) mitgetheilten Wechsel
gespräch aus Abre el ojo und einem andern zwischen der erwachen

*) a. a. O. XI. I. S. 193.

nd ihrer Schweſter in Progne y Filomena. Als einen,
, ganz neuen Effect führte Rojas die Geſpräche hinter
, z. B. in la Traicion busca el castigo, beſonders
e bobos anda el juego, wo während derſelben die
holt ganz leer bleibt; auch die Ermordung des Mendo
cene in Garcia del Castañar gehört noch hierher.
wähnung verdient in dieſer Beziehung Lo que son
ſeht ihr die Weiber!), welches Stück Ticknor wohl
haben kann, um ſagen zu können, daß es zu den
en Verwicklungsſtücken des Dichters gehöre, da es
Verſuch iſt, ohne jede Verwicklung, nur durch den
Charaktere und durch geiſtreiches Geplauder, Intereſſe
zu erregen. Indeſſen ſcheint dieſer Verſuch, wie ſehr
uerdings dieſes Stück geprieſen, welches dramatiſch
hoch zu ſtellen iſt, ohne größere Nachfolge geblieben

eſen durch derartige Ausſchweifungen, Künſteleien und
iten verunſtalteten Stücken, von denen aber ſelbſt noch die
deutende Züge enthalten, hat Rojas eine Reihe anderer
welche ſich durch die Reinheit und Kraft der Sprache
auszeichnen, daß Ochoa den Dichter zu den größten
elben zählt. Zu ihnen gehört vor Allem das ſchon
el rey abajo ninguno o Garcia del
(Außer meinem König Keiner!), ein Stück, von welchem
rhiſtoriker ſagt, daß es eines der vier Stücke ſei, die
retten würde, wenn den Ueberlieferungen des alt-
aters der Untergang drohe, worunter er noch Calderons
as größte Scheuſal", Alarcons „Verdächtige Wahr-
reto's „Donna Diana" begreift. Garcia del Castañar
ulärſte Stück der ſpaniſchen Bühne und verdiente es
Beziehung zu ſein. Vor allen Stücken, welche den
Unterthanstreue mit dem Gefühle der Ehre und den
dem Gefühle der Liebe behandeln, zeichnet es ſich
ßvoll edle Auffaſſung der dieſen Gefühlen zu Grunde
riffe aus. Das warme Gefühl der Liebe überwindet
doch die tyranniſche Forderung der kälteren Ehre,
beugt ſich nur mit Widerſtreben der ſtarren Forde-

rung der Unterthanstreue. Dabei ist das Stück trefflich gebau
Das Gemälde ländlicher Sitten, welches den Hintergrund bilde
hat etwas Anheimelndes, und fast alle Situationen sind b
großer Natürlichkeit von einem phantasievoll poetischen Zauber u
flossen. Der Held, der Sohn eines Granden, der sich einst geg
seinen König verschworen hatte, lebt, um den ihm drohenden Ve
folgungen zu entgehen, mit seinem Weibe als schlichter Landma
unter dem Namen Don Garcia auf seinem reichen Landsitze Castañ
Blanca, das ist der Name seines Weibes, ist aber gleichfalls v
hoher Geburt, sogar dem königlichen Hause verwandt, obwohl we
sie noch ihr Gatte es weiß. Der König, Alfonso XI., steht
Begriff, einen neuen Zug gegen die Mauren zu unternehmen, u
Garcia hat durch die reichen Beisteuern, die er ihm dazu send
die Aufmerksamkeit desselben in hohem Grade erregt. Er will ein
Mann von so edlen Gesinnungen kennen lernen, der seinem H
doch fern bleibt. Don Garcia wird zwar vor der ihm hierdu
drohenden Gefahr von einem Freunde gewarnt, allein, da der Kö
mit seinem Begleiter Mendo die äußeren Zeichen, die ihm d
selben kenntlich machen sollen, getauscht, so wird nun derselbe v
Garcia mit diesem verwechselt, Mendo dagegen von Blanc
Schönheit auf's tiefste ergriffen. Obschon sie seinem Ungestüm se
Zurückweisung entgegenstellt, vermag er seine Leidenschaft doch n
zu unterdrücken, sondern beschließt, nachdem er Castañar mit d
König wieder verlassen, die ihm verrathene Abwesenheit Don Garci
zu benützen, um sich mit Gewalt in den Besitz und Genuß
schönen Weibes zu setzen. Die Umstände aber fügen es ande
Garcia kehrt, von Mendo selber gestört, früher von der nächtlich
Jagd, die ihn vom Hause entfernt halten sollte, zurück und überras
den eben über den Balcon in dasselbe eindringenden Mendo.
Begriffe, den frechen Bedroher seiner Ehre niederzustoßen, erkennt
denselben, ihn, seinem früheren Irrthum gemäß, jedoch für den Kön
haltend. Sein Loyalitätsgefühl ist stärker als seine beleidigte Eh
Er läßt die Waffe sinken und treibt seinen Beleidiger sel
noch an, sich durch schleunige Flucht vor seiner Rache zu rett
während dieser in seiner plötzlichen Scheu nichts weiter als d
Respect des einfachen Landmanns vor dem mächtigen Hofman
sieht. Ein ungleich schwererer Kampf beginnt aber jetzt für

unglücklichen Garcia Dem Begriffe seines Landes gemäß fordert die Wiederherstellung seiner Ehre den Tod seiner Gattin. Ehre und Liebe ringen mächtig in seiner Brust. Die Waffe entsinkt aber auch wieder hier seinen Händen und Blanca entflieht, um Schutz am Hofe des Königs Alfonso zu finden. Garcia wird jetzt von diesem berufen. Er trifft den König, umgeben von seinen Großen, wirft sich aber nicht ihm, sondern dem Mendo zu Füßen. Der Irrthum klärt sich nun auf. „Ha!" — schreit Garcia auf, „O Ehre, meine arme Ehre, wie bist du getäuscht worden!" Der König fragt nach dem Grunde. „Hat Euch denn Jemand beschimpft?" „Ja," erwidert Garcia, „und ich kenne auch den, der's gethan, nur daß ich ihn nicht bei dem Namen zu nennen weiß." „So bezeichnet ihn denn." Garcia geht auf Don Mendo los und flüstert ihm zu, ihm etwas draußen zu sagen zu haben, was der König nicht hören dürfe. Beide verlassen den Saal. „Wohin?" ruft der König ihm nach, „Euren Willen zu thun," erwidert ihm Garcia. Ein Schrei wird gehört. Garcia hat dem Beleidiger seiner Ehre den Dolch in die Brust gestoßen. Ruhig kehrt er zurück und erklärt sich dem König. „Möge, wenn das Gesetz es verlangt," so schließt er seinen Bericht, „dieser Arm hier dem Henker verfallen. So lange ich aber das Haupt noch erheben kann, soll mich außer meinem Könige keiner beleidigen."

Gegen den Glanz dieser Dichtung treten alle anderen Dramen des Rojas mehr oder minder zurück. Am nächsten dürfte ihr noch Casarse por vengarse (Die Heirath aus Rache) stehen. Lesage hat den Gegenstand als Novelle behandelt und seinem Gil Blas verwebt. Bei Schack ist die Inhaltsangabe zu finden*). Ein anderes Drama des Dichters: No hay padre siendo rey (Ein König kann nicht Vater sein) liegt dem Wenceslas des Rotrou zu Grunde. Es schließt wieder mit dem Siege des natürlichen Gefühls — die Vaterliebe trägt es über die starre Forderung davon, welche die Gerechtigkeit vom König erheischt. In La traicion busca el castigo (Der Verrath sucht die Rache) bildet eine Art Don Juan den Mittelpunkt des Interesses. Wie in Casarse por vengarse, spielt auch hier ein geheimer Zugang, welcher den Verkehr zweier Liebenden vermittelt,

*) a. a. O. S. 313.

eine bedeutende Rolle. Daß auf diese Weise ein Lustspielapp zur Entwicklung eines tragischen Conflictes benutzt wird, gehört leicht noch zu jenen Versuchen, durch immer neue Mittel Wirk hervorzubringen. Auch sonst hat dieses zum Theil tragisch gehende Stück viel lustspielartige Elemente. Es entwickelt ganz als solches, um plötzlich in's Tragische umzuschlagen. D sich nur in bürgerlichen Verhältnissen bewegt, so dürfte es leicht als ein früher Versuch im bürgerlichen Schauspiele gesehen werden. Dagegen sei hier Los Vandos de Verona wegen seiner Verwandtschaft mit Shakespeare's Romeo und J gedacht.

Von Rojas' Lustspielen ist fast allgemein Entra bobos a el juego (Dummes Zeug wird hier getrieben) an die Spitze ge worden. Es steht auf der Grenze zwischen Lustspiel und Posse nähert sich durch die chargirte Figur des Don Lucas, eines dü haften, selbstsüchtigen Gecken, der comedia de figuron. Don L wird von einem hübschen jungen Vetter, den er zum Vermittler seiner Braut erwählt, um diese betrogen. Der Dichter läßt hier se Helden den alten Ehrenstandpunkt sogar vollständig aufgeben. Lucas glaubt sich besser als mit dem Schwerte durch die Ar der beiden verliebten Betrüger gerächt. „Meine Rache," sag am Schlusse, „soll darin bestehen, daß ihr euch beide die H reicht. Zwar heute Nacht werdet ihr noch ein Schnippchen mich schlagen, aber schon morgen, wenn es zum Frühstück nur „Caressen" gibt, der Mittagsbraten aus nichts als eitel „Tre besteht und euer Abendbrot „die Beständigkeit" bildet, wenn nur Kleider aus „Liebe" statt aus Mailänder Seide gewebt ein Mäntelchen mit „mein Alles" gefüttert zu tragen habt, d werdet ihr inne werden, wer der letzte von uns, welcher lacht." schäbige Gesinnung, gewiß! Der Dichter will sie auch für ni Anderes gehalten wissen. Es ist aber doch ein bedeutendes Zei der Zeit, daß der alte Ehrbegriff hier einmal völlig aufgeg erscheint.

Schack gibt übrigens dem Lustspiele: Donde hay agravio hay zelos (Beleidigung schließt die Eifersucht aus) vor diesem Vorzug. Es wurde von Scarron zu seinem Jodelet ou le ma valet benützt. Die Intrigue ist auf Verkleidung gestellt.

t, nach Madrid zur Vermählung mit ſeiner ihm noch un-
nten Braut gekommen, erblickt in der Dunkelheit einen Mann
dem Balcon ihres Hauſes herab ſteigen, was Verdacht in ihm
t. Um das Geheimniß beſſer erforſchen zu können, wechſelt er
ſeinem Diener die Kleidung. Der Unbekannte enthüllt ſich
h als der Geliebte von Don Juans Schweſter, zugleich aber
als derjenige, welcher deſſen Bruder im Duelle getödtet. Die
iſche Wirkung des Stücks beruht hauptſächlich auf der Rolle
Dieners, in welcher dem Grazioſo eine tiefer in die Hand-
eingreifende Stellung und nicht blos die conventionelle des
athers ertheilt iſt. Von den übrigen Luſtſpielen nenne ich noch
Diego de noche (Don Diego bei Nacht), Abre el ojo
ffnet die Augen!), Obligados y ofendidos (Verpflichtet und
digt zugleich) und No hay amigo para amigo (Trau ſelbſt
Freunde nicht).

Rojas gehört zu den bedeutendſten Dramatikern Spaniens und
net ſich beſonders durch eine gewiſſe über den Vorurtheilen
Zeit ſtehende Selbſtändigkeit aus. Letzteres läßt ſich von dem
ten der uns zunächſt hier beſchäftigenden Dichter wenigſtens nicht
lezug auf die Fabel ſagen, wenn er auch jenen in der kunſt- und
wollen Ausgeſtaltung derſelben und in der tieferen pſychologiſchen
ründung und Vertiefung der Conflicte bisweilen übertroffen hat.

Agustin Moreto y Cabaña's Leben lag trotz ſeiner
hmtheit noch bis vor Kurzem im Dunkel. Erſt der neueſte
usgeber der ausgewählten Dramen des Dichters, Don Luis
andez Guerra y Orbe hat einiges Licht darüber zu verbreiten
ocht*). Hiernach wurde Moreto am 9. April 1618 in der
e S. Gines zu Madrid getauft. Sein Vater, ein Italiener,

*) Comedias escogidas de D. A. Moreto y Cabaña in der Bibl. Riba-
u. 39. Th. Madrid. Siehe hiernach auch Klein a. a. O. XI.II. S. 258.
a. a. O. S. 328 und Louis de Viel Caſtel, Revue des deux mondes
p. 749. Schon 1654 erſchien in Madrid eine Sammlung, Primera parte
s com. de D. A. Moreto y C., welche 12 Stücke, darunter De fuera vendrá,
esden con el desden und Trampa atalante, enthielt; ein zweiter Band
Valencia, und die Verdadera tercera parte ebendaſelbſt 1708. Ueber-
en bei Dohrn a. a. O. II. und III. Theil: Desden con el desden und El
isticiero. Das letzte Stück auch bei Rapp. Weſt, Schreyvogel, hat das erſte
beiden Stücke frei als Donna Diana bearbeitet.

betrieb einen Kleiderhandel, der ihn zum reichen Mann gema
Er selbst studirte von 1634 bis 38 auf der Universität zu Al
de Henáres. In dem 1637 gedruckten Astrologo fingido
Calderon wird sein Lindo Don Diego schon rühmend erwä
Wenn ihm, wie wohl gesagt wird, die Comedia El premio de
misma pena wirklich gehören sollte, so müßte sie schon im A
von 14 bis 15 Jahren von ihm gedichtet worden sein. Nur von eini
seiner Dramen läßt sich die Entstehungszeit näher bestimmen.
Zahl derselben schätzt man zwischen 60 bis 80. Es scheint
Moreto längere Zeit in Madrid, später aber in Toledo ge
hat. 1649 wird er noch als Mitglied der Academia de Ma
erwähnt. In die Dienste des Cardinals Moscoso y Sandoval
treten, wurde er 1659 zum Vorsteher des von diesem gegründ
Hospitals de refugio ernannt. Nach den Biographen des Cardin
dem Mönche Antonio de Jesus Maria, soll er*), wie Ochoa
seinem Tesoro berichtet, „dem Beifall, den ihm verdienterma
das Theater gezollt, nun völlig entsagt und seine Feder nur i
dem Dienste Gottes gewidmet" haben. Doch wird andererseits
hauptet, daß er noch immer Comedias geschrieben habe. Die
gabe Kleins, daß zu ihnen auch El lindo Don Diego gehöre,
nach dem oben Gesagten aber unrichtig**). Jedenfalls schrie
noch Heiligenspiele, da er durch den Tod an der Beendigung
Santa Rosa del Perú behindert wurde. Er starb am 28. Oct. 1
zu Toledo, wo er in der Kirche des heiligen Johannes des Täu
begraben ward, und hinterließ sein ganzes Vermögen den Arm
In seinem Testamente fand sich die befremdende Clausel, daß sei
Körper ein unehrliches Begräbniß auf dem Acker der Erhenkter
geben sei, was aber die Testamentsvollstrecker, sein Bruder Ju
Moreto und der Pfarrer der gedachten Kirche, der Licentiat Fr
Carrasco Maria, nicht zugaben. Man hat aus jener Bestimm
geschlossen, daß der Dichter sich von einer geheimen Blutsc
bedrückt fühlte und ihm sogar darauf hin die Ermordung
von Lope de Vega gefeierten Dichters Baltasar Elisio de Medi

*) In der Chronik des Cardinals Balthasar Moscoso, Madrid 1680.

**) Dies wird wohl auch mit der Behauptung des Don Joaquin Manu
Alva der Fall sein, daß Moreto überhaupt weder im Dienste des Cardinal
standen, noch Vorsteher jener Brüderschaft gewesen sei.

ıschreiben wollen. Lope de Vega sagt in der Elegie auf des letzteren Tod, daß er das Schwert „Genetzt von Deinem Blut und meinen Thränen" gesehen und Moreto, der ebenfalls dieses Ereignisses in zwei seiner Dramen gedenkt, weist sogar auf den berühmten Waffenschmied Toro in Toledo als Denjenigen hin, von dem die Waffe gekauft worden sei. Der Mörder ist jedoch niemals entdeckt worden. Durch die Auffindung des Geburtsjahres Moreto's sei nun, nach Adolf Wolf, jener Verdacht, der ohnedies nichts Wahrscheinliches hatte, als widerlegt zu betrachten**).

Moreto hat nicht sowohl seine Stoffe, als seine Ideen, sowie einzelne Motive, Intriguen, Situationen und Charaktere den Arbeiten seiner Vorgänger entlehnt und zwar in noch viel größerem Umfange als Calderon. Gleichwohl besaß er große Erfindungskraft. Man braucht, um sich des zu versichern, nur sein Desden con el desden (Trotz wider Trotz; unter dem Namen Donna Diana allgemeiner bekannt); mit Lope's Los milagros de desprecio zu vergleichen. Es gehörte fast kaum mehr Erfindung dazu, aus derselben Idee eine so ganz verschiedene Gestaltung zu entwickeln, als wenn er es ganz unabhängig von diesem Stücke gedichtet hätte. Ueberdies hat er in seinem La confusion de un jardin (Die Wirrsal eines Gartens) den Beweis geliefert, daß er eine Intrigue auch selbständig zu erfinden im Stande war und es scheint, daß er in der Verwicklung derselben all seine Vorgänger zu überbieten gesucht habe. Andererseits hat man dem Dichter auch schlimmere Dinge noch vorgeworfen. So sagt schon Ochoa von El valiente justiciero, daß dieses Drama an dem Fehler leide, ein scandalöses Plagiat des Lope'schen Stückes: El infanzon de Illescas zu sein***). Nach Schack würde Moreto in seinem La ocasion hace al ladron (Gelegenheit macht Diebe) das Sprichwort gleich selber in Anwendung gebracht haben, da er ihn beschuldigt,

*) Im Supplementbande zu Ticknor's Geschichte der schönen Literatur in Spanien (Leipzig 1867), S. 127.

**) Insofern nämlich Medinella 1620 ermordet wurde, womit freilich in Widerspruch steht, daß Ochoa Medinella als Freund Moreto's bezeichnet.

***) Hartzenbusch schreibt das letzte Stück dem Tirso de Molina zu. Schack bestätigt das Urtheil Ochoa's, und wenn dieser wenigstens einräumt, daß Moreto das Vorbild übertroffen habe, erklärt er es für eine abgeschwächte Copie. Schack geräth hierbei aber mit seinem früheren Lobe des Moreto'schen Stückes in Widerspruch.

mindestens zwei Drittheile der Tirso'schen Villana de Balleca beibehalten und ihnen nur ein anderes Drittel zugefügt, sowie de Scenengang etwas verändert zu haben. Indessen würde man zur g rechten Beurtheilung dieser und ähnlicher Fragen mindestens wisse müssen, ob Moreto derartige Stücke ausschließlich für die seinige ausgab. Dagegen erscheint die Anklage Kleins, Moreto hab wie neuerlich Scribe, eine förmliche Commandite für Mitarbeit an Komödien gegründet, doch wohl zu weitgehend. Die meiste seiner Beurtheiler kommen wenigstens darin überein, daß, wi viel auch Moreto seinen Vorgängern genommen, er sie doch i fast jedem einzelnen Falle weit übertroffen habe. Wenn dies b der Verschiedenheit des Werths seiner Stücke auch zu viel gesa scheint, so ist doch so viel gewiß, daß er auf diese Weise Lope' Milagros del desprecio, De cuando acá nos vino und El infanzo de Illescas mit seinen Nachbildungen von der spanischen Büh verdrängte.

Moreto's Stärke lag gewiß nicht im Trauerspiele. Es gibt n ein einziges von den ihm zugeschriebenen Dramen dieser Art, welche in der Schätzung der Kenner ein höherer Rang eingeräumt wird, na meiner Meinung vielleicht selbst noch ein zu hoher: El valient justiciero (Der ritterliche Richter)*). Abgesehen von der Uebe einstimmung mit El infanzon de Illescas erinnert es noch a Motive in Fuente Ovejuno, Novias de Hornachuelos und E rey Don Pedro in Madrid. Klein weist mit Recht auch noch a eine gewisse Analogie mit Tirso's Don Juan Tenorio hin. Pereji der dann der Leporello Tello's sein würde, bildet, nach meinem Dafü halten, die schwächste Seite des Stücks. Er ist ein überaus aufdrin licher und dabei unbedeutender Geselle. Wogegen alle Scenen d Königs (Pedro der Grausame) von außerordentlicher dramatischer Kra sind. Sowohl dessen Charakter wie der Tello's sind von trefflich Zeichnung. Der ungeheure Erfolg dieses Dramas erklärt sich aber nid nur aus seinen unleugbaren Vorzügen, sondern auch daraus, d das Königthum hier im ritterlichsten Glanze für das Volksintere

*) Die verschiedenen Titel, unter denen diese Dichtung erschien, lassen wo auf unberechtigte Ausgaben schließen. Sie lauten: El rico hombre de Alcal El Rey valiente y justiciero; Admirable refundicion de ensayos diferente

gen den Vaſallenübermuth auftritt, wozu noch die Wirkung des gemiſchten Uebernatürlichen kommt.

Von den übrigen tragiſchen Stücken verdient noch Como se ngan los nobles (Wie Edle ſich rächen) Hervorhebung. Es liegt m Lope's Testimonio vengado zu Grunde.

Von den Luſtſpielen nimmt zweifellos Desden con el desden n oberſten Platz ein, ja es wird allgemein nicht nur für das erſte uſtſpiel des ſpaniſchen Theaters, ſondern für eines der beſten Luſtiele der ganzen modernen Bühne erklärt. Insbeſondere hat es ch auf dem deutſchen Theater vollkommen eingebürgert und gilt ier für einen der Prüfſteine der höheren Schauſpielkunſt. Daher uch ſein Inhalt als allgemein bekannt vorausgeſetzt werden darf. er Vergleich mit dem Lope'ſchen Urbild iſt dadurch erleichtert, daß on Dohrn die Ueberſetzung beider Stücke neben einander zum Abdruck ebracht worden iſt*). Außerdem ſpielen noch Motive aus Lope's a hermosa fea und aus Tirſo's Zelos con zelos se curan herein. ie Vorzüge des Moreto'ſchen Stücks beruhen darauf, daß er das Motiv in eine höhere geſellſchaftliche Sphäre gehoben, hierdurch ie Charaktere veredelt und, wie überhaupt das ganze Problem, ſychologiſch vertieft hat. Er hat den rein menſchlichen Kern des ßteren ſo glücklich herausgeſchält, daß es von allen ſpaniſchen uſtſpielen unſerer heutigen Lebensauffaſſung am nächſten ſteht. urch die Ausſcheidung oder Zurückdrängung des Nebenſächlichen at er überdies der Handlung einheitliches Intereſſe, ununterbrochenen luß und ſtetig wachſende Spannung verliehen. Dabei iſt der ortrag von höchſter Feinheit, voll Geiſt, Leben und Witz und die harakteriſtik frei von allem Conventionellen, was beſonders der olle des Gracioſo zu Gute kommt.

Moreto hat kein zweites Luſtſpiel in dieſem hohen Stile geſchrieben. Von einer gewiſſen Feinheit iſt aber noch die von der ntretenida des Cervantes und von Tirſo's El castigo del penséque geregte Comedia: El parecido en la corte (Der Doppelgänger der Reſidenz), obſchon die Vorausſetzung etwas geſucht iſt. Ein nger Mann, der in Folge eines Zweikampfs nach Madrid geflüchtet, ird hier von einem alten Herrn feſtgehalten, der ihn, getäuſcht

*) a. a. O. II. Thl.

von einer überraschenden Aehnlichkeit, für seinen seit Jahren a
wesenden und nun zurückerwarteten Sohn hält. Jener geht sein
Sicherheit wegen auf diese Täuschung ein, indem er, um sie aufre
erhalten zu können, vorgibt, in Folge einer schweren Krankheit se
Gedächtniß verloren zu haben. Er verliebt sich aber im Hause d
Alten in dessen blühende Tochter, die ihn ebenfalls arglos für ihr
Bruder hält und ihm eine Zärtlichkeit und Vertraulichkeit entgege
bringt, mit welcher die Liebe sich ahnungslos in ihr Herz schmeichel
Dies verleidet ihm nun seine Maske, die er aber doch nicht zu lüft
den Muth hat. Die hieraus entspringenden komischen Herzensconflic
sind vom Dichter mit großer Zartheit und Feinheit behandelt.

Die übrigen Lustspiele gehören entweder der Comedia d
figuron oder doch einem etwas derberen Genre an. Letzteres wi
am auffälligsten in dem, Lope's Mayor imposible nachgebildet
No puede ser guardar una muger (Ein Weib ist nicht zu b
wahren), in welchem der dort in Hofkreisen spielende Conflict vo
ihm in die bürgerliche Sphäre verlegt worden ist. Hierher gehö
ferner das leichte, aber überaus lustige Spiel: Trampa adelant
(Trug über Trug), sowie De fuera viendra qui en de casa n
echara (Die gewaltsame Ausquartierung), wohl auch als comedi
graciosá bezeichnet. Es handelt sich hier um eine alte Kokett
welcher ein junger Cavalier den Hof macht, um ein Verhältniß m
ihrer hübschen Nichte zu unterhalten. Das Muster der als Comed
de figuron bezeichneten Gattung aber ist El lindo Don Diego (d
feine Don Diego), dessen komischer Held die fein chargirte Figu
eines Stutzers aus der Provinz ist, der, sich mit einer reichen Erbi
zu vermählen, in die Hauptstadt kommt, sich aber hier durch sein
lächerliche Eitelkeit verführen läßt, in die ihm von einem begünstigte
Nebenbuhler gestellte Falle und hierdurch der schönen Erbin ve
lustig zu gehen. Auch El Marques de Cigarral, eine Art Do
Ranudo de Colibrados, gehört noch hierher.

Obschon Moreto Calderon außerordentlich hochschätzte un
vieles von dessen Kunst in sich aufnahm, hat er sich doch, wie m
scheint, mit noch größerer Vorliebe an Lope de Vega angeschlosse
dem er auch die meisten seiner Motive entnahm. Obschon er vo
dem Estilo culto zu sehr beeinflußt war, um diesen in seiner Leic
tigkeit und Natürlichkeit erreichen zu können, so glaube ich doc

daß seine Bedeutung hauptsächlich darin liegt, die höhere Kunst Calderons mit den natürlichen Vorzügen Lope de Vega's verbunden zu haben. Von den übrigen Dramatikern der Periode mögen noch folgende hier eine Stelle finden*).

Antonio Coello, bereits 1652 im Dienste des Herzogs Albuquerque und in dessen Hause zu Madrid gestorben, ist der Dichter des auch wohl fälschlich dem Könige Philipp IV., der ihn begünstigte, zugeschriebenen Dramas: Dar la vida por su dama o el conde de Sex. (Das Leben für seine Dame oder der Graf Essex)**). Seine Autorschaft ist durch eine Handschrift der Bibliothek des Herzogs von Ossuna jetzt ganz außer Zweifel gestellt. Es war dieses Schauspiel, welches Lessing zuerst in Deutschland veranlaßte, auf das Drama der Spanier hinzuweisen, was ihm für uns eine Bedeutung verleiht, die es wohl sonst kaum verdient. Schack lobt dagegen mehrere andere Stücke des Dichters: Tambien la afrenta es veneno (Auch die Schmach ist ein Gift) und El Catalan Serralonga. — La Baltasara behandelt die Geschichte dieser gefeierten Schauspielerin, die mitten in ihrem Triumph auf den Brettern den Entschluß faßte, sich als Einsiedlerin einem frommen Leben zu weihen.

Alvaro Cubillo de Aragon war schon 1625 als Bühnenschriftsteller thätig. In einem 1654 veröffentlichten Werke El enano de las musas, comedias y obras diversas (Madrid) berühmt er sich, bereits 100 comedias geschrieben zu haben. Er besaß kein bedeutendes, wohl aber ein beachtenswerthes Talent und zeichnete sich besonders durch Zartheit der Empfindung aus. Für seine besten Werke gelten: La perfecta casada (Die vollkommene Frau), Las muñecas de Marcela (Die Armbänder Marcella's) und El Amor como ha de ser (Die Liebe wie sie sein muß).

Juan Bautista Diamonte, 1626 zu Madrid geboren, blühte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Der erste Band seiner Comedias erschien 1670 zu Madrid. Seine Berühmtheit verdankt er hauptsächlich seinem El honrador de su padre (Der Ehrenretter seines Vaters), welcher von Voltaire für eines der Vorbilder des Corneille'schen Cid gehalten worden ist. Diese Annahme wurde aber

*) Eine Sammlung der Werke der hierher gehörenden Dichter (Fragoso, Leyba, Cubillo u. A.) in Colec. gen. d. comed. escog. Madrid 1826.

**) Es ist im 31. Bande der diferentes comedias 1637 enthalten.

wieder bekämpft und, wie es scheint, mit genügendem Recht*). Di monte's Honrador verdrängte übrigens das Guillen de Castro's Drama nicht von der spanischen Bühne. Dagegen hatte sei Judia de Toledo, trotz Lope's Paces de los Reyes, groß Erfolg.

Juan de la Hoz Mota, 1620 in Madrid geboren, wur 1653 zum Ritter von St. Jago erhoben, erhielt später die Stelle d Regidors von Burgos, woher seine Familie stammte, um endl bis zum Range eines Präsidenten des Vermögensraths von Castili empor zu steigen. Noch 1708 hat er nachweislich gedichtet. I seiner Zeit galt El castigo de miseria (Die Strafe des Geiz für sein bestes Stück. Louis du Viel Castel, und nach ihm Scha stellt aber doch Juan Pascual y primer asistente de Sevilla, welch den Freimuth eines königlichen Beamten verherrlicht, ungle höher.

Obschon von Geburt Portugiese, hat doch der noch sehr jung nc Madrid übersiedelte Juan de Matos Fragoso als spanisch Dramatiker großen Ruhm erworben. Er folgte dem Beispiele Caldero und Moreto's, indem er die Ideen zu seinen Stücken fremden Bi bildern entlehnte. Sein berühmtestes Werk war das dem Lo nachgebildete: El villano en su ricon. Schack hebt besonders I cosaria catalana (Die catalonische Freibeuterin) und El imposit mas facil (Auch das Unmögliche ist leicht)**) hervor. Es existir wohl noch an 50 Stücke von ihm.

Francisco de Leyba ahmte in seinen Lustspielen nicht oh Geschmack Calderon nach; am glücklichsten vielleicht in El hon es lo primero (Ehre vor Allem) und La dama presidente (T Frau Präsidentin).

In der Burleske erlangte Geronimo Cancer y Velasco gro Beliebtheit. Ausgezeichnet durch Lustigkeit sind unter Anderen sei parodistischen Possenspiele: La muerte de Baldovinos; Los moc dados del Cid und Dineros son calidad.

---

*) Siehe hierüber unter Anderen Fée, a. a. O. Puibusque, a. a. O. Hyppoli Lucas, Documents relatifs à l'histoire du Cid, Paris 1860. Antoine de Tour, L'Espagne religieuse et liter., II. Paris 1863.

**) Ein erster Band seiner Comedias erschien Madrid 1658. Siehe Schack II S. 358. Eine Ausgabe seiner Obras erschien Madrid 1761.

s der interessantesten Stücke der spanischen Bühne El
de Madrigal, über welches Viel Castel*) ausführlich be-
at und das die Geschichte eines jungen Pastetenbäckers
, welcher, gestützt auf die Aehnlichkeit mit dem in der
bei Alcazar in Gefangenschaft gerathenen Prinzen Se-
ich für denselben ausgab, wird von Schack, auf Grund
en Drucks, dem Geronimo Cuellar, einem Dichter
ben, der hoch in der Gunst Philipps IV. stand, 1650 von
im Ritter von St. Jago und später zum Secretär der
jen Angelegenheiten ernannt worden ist.

Dichtungen Rojas' verwandt sind ferner die Dramen des
val Monroy. Wie jener sucht auch er sein Publicum
s Außergewöhnliche seiner Erfindungen zu interessiren.
ten liegt bei ihm aber der Reiz in der Darstellung des
. Er hat sich hierin in Las mocedades del duque du
Die Jugendstreiche des Herzogs Ossuna), welches schon
ch Mayret's Galanteries du Duc d'Ossune auf die fran-
ühne kam und in Lo que puede el desengano (Was die
ung vermag), welches das Räuberleben romantisch ver-
Genüge gethan. Noch viele Stücke sind, wie man bei
chlesen kann, von ihm erhalten geblieben.

er ihm seien hier nur noch die Gebrüder Figueroa y Cor-
nando de Zarate, Juan de Zabaleta (der Chronist Phi-
, Juan Velez de Guevara (der Sohn des früher erwähnten
z), Diego Jimenes Enciso und der Graf von Villamediana,
n de Tarsis y Peralta, letzterer schon wegen der glänzenden
nnt, die er am Hofe Philipps IV. doch noch zur Zeit Lope
gespielt**). Er wurde 1621 in seinem Wagen ermordet,
nlassung zu der Sage gab, daß er der Eifersucht seines
um Opfer gefallen sei. Dies ist jedoch neuerdings von
sch aufgeklärt und berichtigt worden. (Klein hält es dagegen
echt.) Auch an dramatischen Dichterinnen fehlte es nicht.
waren Ana Caro und die mexikanische Nonne Juana

---

a. O. III. S. 366.

rühmt sind seine Liebeslieder. Seine dramatischen Dichtungen sind in
Madrid 1629 erschienenen Obras poeticas enthalten.

Juez de la Cruz. Bouterwek rühmt von letzterer besonders Auto: El divino Narciso*).

So lange das Drama noch blühte, welches, wie wir besonder Calderon sahen, der noch am Rande des Grabes zu einer öffentlichung seiner Comedias durch den Druck gebeten we mußte, damals nur für die Bühne geschrieben ward, fehlte es i an bedeutenden Darstellern. Viele der früher Genannten ragte diese Periode herein. Unter den neuen aber glänzten vor Al Sebastian de Prado und Alonso de Olmeda, w auch in Paris große Bewunderung erregten. Letzterer trat sp in den geistlichen Stand. Sowie ferner: die Brüder Torr welche noch überdies durch ihre überraschende Aehnlichkeit interessirten (auf sie mochten Stücke wie Lope's Palacio Confusa berechnet sein), Juan Rana, der vorzüglichste Kon unter Philipp III. und IV., Morales und Josef Ba Bartolomé Romero, Perez, Francisco Lopez u.

Von Frauen ist zugleich die berühmteste und wegen ihres fr Lebens berüchtigtste: Maria Calderon, zeitweilig auch Geliebte Philipps IV. Aus diesem Verhältniß ging der zu Don Juan d'Austria hervor, der mit dem ersten nur den Na nicht aber die glänzenden Eigenschaften theilte. Maria Cald trat bald nach der Geburt dieses Sohnes (1629), wie, um ein Sprichwort zu Ehren zu bringen, in ein Kloster, welchem sie st und, sowie es heißt, allgemein geachtet, als Aebtissin vorst Dunkler ist die Geschichte der Barbara Coronel, welche fast nur in Männerkleidern und zu Pferde auf den Straßen z Sie war verdächtig ihren Gatten (den Schauspieler Vaca?, mit diesem soll sie verheirathet gewesen sein) ermordet zu h Einen glänzenderen Leumund hinterließ Francisca Bez von welcher es heißt, daß sie die Tochter des berühmtesten edelsten aller Dichter gewesen sei. Schack fragt, ob Caldero Lope de Vega kann ihres Alters wegen wohl kaum hier gen sein, da sie 1669 in Paris noch als jugendliche Liebhaberin glä Ana, Feliciana und Micaela de Andrade, die drei

*) In Poemas de la unica poetica americana Soror Juana Iñe la Cruz, III. edic. Barcelona 1691.

n genannt, waren sowohl als Schauspielerinnen, wie als Sängerinnen berühmt. In Clara Comacho erneuerte sich jene underbare in der Baltasara gefeierte Erscheinung. Auch sie wurde ei der Darstellung eines Auto plötzlich von solcher Andacht ergriffen, daß sie der Welt zu entsagen beschloß. Ihnen reihen sich Ana de Berios, Manuela Escamilla, Maria de los Reyes, Josefa Morales u. A. an.

Calderon, welcher fast alle der vorgenannten Dichter überlebte, sollte auch noch das nationale Drama selbst mitten in seinen Triumphen dem Verfalle zuneigen sehen. Zwei Stellen, die sich in den Comedias des Moreto befinden, lassen deutlich erkennen, wie früh sich dieser Umschwung vollzog. Im Lustspiele: No puede ser guardar una muger lesen wir noch:

„Wo ist das Genie, dem unser König nicht ein glückliches Leben bereitete? Wo der Schriftsteller von Ruf, der seiner Wohlthaten nicht theilhaftig wurde? Villahermosa, Gongora, Mesa y Encina, Mendoza und wie viele Andere haben nicht seine Großmuth erprobt? Bedarf es noch anderer Beispiele? War der Graf von Villamediana nicht ein ebenso großer Poet, als mächtiger Herr? Haben andere Große der Dichtkunst nicht gleichfalls gehuldigt? Erfahren wir es nicht noch heute? Ist es nicht einer der erlauchtesten Männer, der, nachdem er durch seinen Muth den Beifall von ganz Spanien erworben, in der Dichtung in solcher Weise hervorragt, daß seine Sonette, daß die Erhabenheit ihrer Gedanken ganz Madrid mit Bewunderung erfüllen?

Wie contrastirt mit dieser, gewiß noch sehr früh geschriebenen Stelle (da Calderon's keine Erwähnung geschieht), eine andere aus Moreto's La ocasion hace al ladron:

Don Manuel: Man gibt jetzt nur wenig Neues. Kaum daß von Zeit zu Zeit im Auftrage des Hofes ein neues Stück eines Dichters erscheint, der freilich Allem, was er schreibt, den Stempel der Neuheit und Ueberlegenheit aufdrückt, so daß man glauben möchte, er übertreffe sich jedesmal selbst.

Don Pedro: Ihr meint ohne Zweifel Calderon?

Don Manuel: Welch Anderer vermöchte auch die Bewunderung aller Männer von Geist in solchem Grade zu fesseln?

Don Pedro: Doch erfreut sich diese Art des Talents nicht mehr der früheren Gunst.

Don Manuel: Daher sich auch jetzt nur Wenige dieser edlen Beschäftigung mit der Hingebung widmen, welche sie fordert. Wie anders belohnte dagegen das Alterthum solche Talente!

Don Pedro: Der Kaiser Antoninus gab dem Opimius zweitausend Thaler für jeden Vers, den er ihm schrieb. Virgil war der Günstling des Augustus, der ihn öffentlich an seine Seite zog.

Don Manuel: Gratianus schätzte den Dichter Antonius so hoch, daß er sogar zum Consul erhob. Nicht minder ehrte Alexander den Pindaros, welc[illegible] er goldene Standbilder errichten ließ. Darum sehen wir aber auch in j[illegible] vergangenen Jahrhunderten so viele Geister zu unsterblichem Ruhme gelan[illegible] Seltsamer Wechsel der Zeiten! Ist's möglich, daß das, was e[illegible] als göttliche Gabe verehrt wurde, heute fast zu einem Geg[illegible]stande der Geringschätzung herabsinken konnte?

Da Moreto 1669 starb und in der letzten Zeit nicht mehr in Madrid lebte, so muß die Stelle schon lange vor Calderons Tode, wahrscheinlich aber auch noch vor dem Tode Philipps IV. geschrieben sein.

Schon die Unterbrechung, welche das Theater in der zweiten Hälfte der 50er Jahre erfuhr, mochte der Entwicklung desselben einen Stoß gegeben haben, von dem es sich umsoweniger ganz erholen konnte, als Philipp IV. demselben wohl kaum die frühere Theilnahme ganz wieder zuwendete, was schon daraus erhellt, daß Calderon von 1652—62 sich viel in Toledo aufgehalten zu haben scheint. Unter Carl II. 1665—1700 sank das Ansehen des Landes, der Nationalgeist, der Wohlstand immer mehr. Der Handel ging allmählich ganz auf die Niederländer über, die blühendsten Städte entvölkerten sich. Soll doch Sevilla auf das Viertel seiner früheren Einwohnerzahl herabgesunken sein. Die Steuerkraft war auf das Höchste gespannt, die Münze verschlechtert, gleichwohl der Schatz immer leer, die Zeughäuser ebenfalls, die Festungen ganz in Verfall, die nördlichen Provinzen der französischen Invasion preisgegeben, Westindien von Seeräubern geplündert. Daneben entsittlichte der religiöse Fanatismus auch das Volk immer mehr. Als Karl II. zu seiner Vermählung (1680) ein Autodafé wünschte, errichteten die Handwerker von Madrid freiwillig und auf ihre Kosten die Schaubühne. 85 Granden schrieben sich als Familiares der Inquisition dabei ein und der König zündete mit eigener Hand den Scheiterhaufen an, auf welchem 21 Unglückliche der allgemeinen Festfreude zum Opfer fielen.

Große neue Talente würden dem alten Stamme sicher noch immer neue Triebe und eine neue Blüthe abzugewinnen im Stande gewesen sein. Doch, sei es nun, daß, wie Moreto zu glauben scheint, die dichterischen Talente sich vom Theater abzuwenden begannen oder es überhaupt keine neuen, entwicklungsfähigen dramatisch

alente mehr gab — jedenfalls ist es Thatsache, daß unter den ielen Dichtern, die sich von hier an bis zum Schluß des Jahrnderts dem Theater zuwendeten, nur noch einige wenige im Anhluß an das nationale Drama eine beschränkte Bedeutung erngten, nämlich Candamo, Zamora und Cañizares, denen sich etwa och die etwas früheren Juan de Vera y Villaroel und Melchor ernandez de Leon anfügen lassen.

Francisco Bances Candamo wurde 1662 zu Sabugo boren. Er genoß eine sorgfältige Erziehung, kam an den Hof, kleidete mehrere wichtige Stellen in der Finanzverwaltung, fiel nn in Ungnade und starb am 8. Sept. 1709 in sehr ärmlichen nständen. 1722 erschienen von ihm 2 Bände seiner Comedias *). ein berühmtestes Stück ist Por su rey y por su dama! (Für eliebte und König!) Es lehnt sich an das geschichtliche Ereigniß er Eroberung von Amiens an. Der Held, Porto Carero, welcher ach Candamo's Darstellung in Liebe für die Tochter eines Bemten der Stadt Amiens erglüht ist, wird hierdurch zur Eroberung ieses Platzes bewogen. Kriegerische Begeisterung und Galanterie eseelen Handlung und Sprache. Ticknor hebt außerdem La estauracion de Breda (Die Wiedereroberung Breda's) hervor; Schack: El duelo contro su dama (Der Zweikampf mit der Gebten) und El esclavo en grillos d'oro (Goldene Fesseln). Die tücke Candamo's lassen erkennen, daß damals immer noch Vorld Zwischenspiele üblich waren, da diese bei einigen seiner Stücke festen Zusammenhang mit ihnen gebracht erscheinen. Candamo hörte ferner zu denjenigen Dichtern, welche die Zarzuelas beders pflegten, die jetzt mehr und mehr in Aufnahme kamen. Er nahm die Stoffe zu ihnen hauptsächlich der Mythologie, wodurch den Uebergang zu den italienischen Singspielen und Opern vorei tete.

Eine andere Gattung von Stücken, die jetzt immer mehr in Mode kam, aber dabei von der ursprünglichen Höhe herabglitt, Comedias de figuron, wurden besonders von den beiden anderen hier in Rede stehenden Dichter bevorzugt.

*) D. Fr. Bances Candamo, Poesias comicas. Obras postumas, Madrid. 2. 2 Bde. S. Schack III. S. 423.

José de Cañizares wurde 1676 in Madrid geboren, wo er auch 1750 starb, nachdem er mehr als 50 Jahre für die Bühne und lange mit großem Erfolge geschrieben hatte, da er schon 1690 mit seinem ersten Stücke hervorgetreten sein soll. Mehr als 70 Stücke sind von ihm erhalten geblieben. Es erschienen von ihnen 2 Bände in Auswahl. Obschon von großem Talent, fehlte es ihm doch an wahrer künstlerischer Begeisterung. Er lehnte sich meist an das alte nationale Drama an, gab aber später auch gelegentlich dem Einflusse der französischen Tragödie nach z. B. in seinem El sacrificio de Ifigenia. Für seine besten Stücke gelten El Picarillo en España (Der Schelm in Spanien) und Domine Lucas, beide der comedia de figuron angehörend. Das letzte hat aber nichts mit dem Lope'schen Stück gleichen Namens gemein. Im feineren Lustspiel hebt Schack: De los hechizos de Amor la musica es el mayor (Die Musik, der größte Zauber der Liebe) hervor.

Ein höheres Streben wohnte Antonio de Zamora inne, von welchem man glaubt, daß er früher Schauspieler gewesen sei. Unter Philipp V. bekleidete er die Stelle eines Kammerherrn. Er scheint seine dramatische Laufbahn schon vor 1700 begonnen zu haben und starb 1722. In dem ersten Theil seiner in diesem Jahre erschienenen Comedias*) klagt er über den Verfall des Theaters und bekennt sich zu einem bewundernden Nachahmer Calderons. In der lebendigen Auffassung des Lebens wetteifert er mit Cañizares. Sein berühmtestes Lustspiel ist El hechizado por fuerza (Die gewaltsame Verzauberung). Auch die dramatischen Bearbeitungen der Geschichte der Jungfrau von Orleans und von Tirso's Burlador de Sevilla mögen erwähnt werden. Letztere liegt, wie es scheint, dem Mozart'schen Operntexte zu Grunde. In Mazariegos y Monsalves behandelte er einen dem Shakespeare'schen Romeo und Julia verwandten Stoff.

Im Anfange des 18. Jahrhunderts kam eine neue Art Zauberstücke auf, denen jedoch der wichtigste Zauber, der poetische, fehlte, welcher die Fiestas Calderons zum Theil so verklärt hatte. Der Dichter hatte darin seinen Zauberstab dem Maschinisten überlassen, welcher die erste Person am Theater zu werden drohte. Dabei

*) 1744 erschienen zwei Bände derselben in Madrid.

:n dieſe Stücke immer mehr in's Geſchmackloſe und Abſurde. Commandant Lobe von Barcelona, der Geiſtliche Aſtorbe der Schneider Juan Salvo y Vela mit ſeinem Magico de rno erlangten darin neben Zamora (El espirito folleto [Der old]) und Cañizares (El anillo de Giges [Der Ring des es]) große Berühmtheit. Das alte nationale Theater erſtarb er mehr und die Volksbühne verwilderte gänzlich.

VIII.

ſpaniſche Drama unter dem Einfluſſe der akademiſchen und der neuen romantiſchen Schule in Frankreich.

luß des nationalen Dramas der Spanier auf das Drama des Auslandes. — inderter äußerer Zuſtand. — Eindringen der modernen Ideen. — Einfluß des zöſiſchen Claſſicismus. — Die italieniſche Oper. Farinelli. — Veränderungen Theaterweſen. — Die Vertreter des Akademismus: Blas Naſarre. Luzan. Der r Moratin (Aufhebung der Autos sacramentales). La Huerta. — Die Ver- r der volksthümlichen Richtung: Comella, Ramon de la Cruz. — Der Sieg Akademismus: Der jüngere Moratin. Cienfuegos. Quintana. — Martinez a Roſa. — Einfluß der neuen romantiſchen Schule in Frankreich. — Zuſtand Theaters. Die Schauſpieler. — Wiederaufnahme des alten nationalen Dramas. Der nationale Claſſicismus verdrängt den franzöſiſchen. — Kampf mit dem anticismus der Franzoſen. — Gyl y Zarate. Hartzenbuſch. Der Herzog von s. Gutierrez. Escoſura. Larra. Zorrillo. Breton de los Herreros. Goro- La Vega. — Neueſter Zuſtand der Bühne. Schauſpieler. Neueſte Dichter. opez de Ayala. — Entſtehen einer ſpaniſchen komiſchen Oper. — Kritik und literarhiſtoriſche Beſtrebungen auf dem Gebiete des Dramas.

Bis zu Calderons Tode hatte das nationale ſpaniſche Theater einer Entwicklung keine anderen fremden Einwirkungen er- en, als diejenigen, welchen es durch die Aufnahme der unter Einfluß der provençaliſchen und italieniſchen Dichtung zur vicklung gelangten Formen der lyriſchen Dichtung ausgeſetzt Wohl aber hatte es ſelbſt, wie zum Theil ſchon berührt, um ſo weitreichenderen Einfluß auf die Entwicklung der dra- ſchen Dichtung anderer Völker, insbeſondere auf die der Italiener Franzoſen ausgeübt, weniger allerdings durch ſeine Formen, durch die darin geſchilderten Charaktere und Sitten, die hierzu zu ſpecifiſch nationaler Eigenthümlichkeit waren, als durch den

unerſchöpflichen Reichthum ſeiner dramatiſchen Erfindungen, Intriguen, Situationen und Conflicte. Daher ein vorzüglicher Kenner der dramatiſchen Literatur, Riccoboni*), ſagen konnte, daß die ſpaniſche Bühne, trotz ihrer Regelloſigkeit, den Ruhm habe, ſowohl durch die Originalität ihrer Ideen, als durch die erſtaunliche Anzahl und Mannichfaltigkeit der Sujets, die ihr eigen, die große Lehrmeiſterin aller Dichter und das große Muſter aller Theater von Europa geweſen zu ſein". Ohne Zweifel beruhte dies wenigſtens theilweiſe auf politiſchen Verhältniſſen, auf der Verbindung Neapels und Siciliens mit der ſpaniſchen Krone und auf dem Uebergewicht, welches Spanien unter Carl V in den europäiſchen Angelegenheiten gewonnen und das ſich zum Theil noch auf Philipp II. mit übertragen hatte, ſowie auf den Familienverbindungen des ſpaniſchen Hofes mit Höfen der anderen Länder, von denen beſonders die Heirath Anna's von Oeſterreich mit Ludwig XIII. von Wichtigkeit war. Und wenn ſpäter die politiſche Bedeutung Spaniens auch mehr und mehr ſank, ſo mußte die Richtung, welche einmal hierdurch gegeben war, um ſo mehr auch noch länger feſtgehalten werden, als grade erſt jetzt das nationale Drama der Spanier durch Lope de Vega, Calderon u. A. zu voller Blüthe gedieh und eine außerordentliche Anziehungskraft ausüben mußte. In Frankreich ſchöpften von Rotrou bis mit Molière alle dramatiſchen Dichter ſei es unmittelbar oder doch mittelbar durch die Italiener aus dieſer Quelle. Aber auch ſpäter dauerte dieſer Einfluß noch fort. In England, wo ſchon 1635 unter Karl I. die Schauſpielergeſellſchaft Juan Navarro's Vorſtellungen gab (eine andere unter Sebaſtian Prado ſpielte von 1659—73 in Paris), machte ſich dieſer Einfluß beſonders auf die Dichter Carls II bemerkbar. In Italien trat er auf's Neue bei Goldoni und Gozzi hervor. In Deutſchland, wo er ſich früher bei den von Velthen in Aufnahme gebrachten Haupt- und Staatsactionen geltend gemacht hatte, war er es hauptſächlich, welcher ſpäter die neue romantiſche Schule in's Leben rief Schack**) iſt auf dieſe Verhältniſſe näher eingegangen, worauf ich

*) A. a. O. (Reflexions etc.) p. 58 u. f.

**) A. a. O. III S. 444 u. f. S. auch Klein a. a. O. ſowie Salfi, Saggi Storico critico della commedia italiana. (Parigi, 1829) Riccoboni, a. a. und Histoire du théâtre italien, Paris 1727. 2 Bde. — Signorelli, Storia

r Stelle nur hinweisen kann, weil ich später, bei der Darstellung
amas der übrigen Länder, darauf noch zurückkommen muß.
as politische Uebergewicht, welches unter Ludwig XIV. Frank-
Europa erlangte, mußte aber um so mehr eine Veränderung
ringen, als dessen Regierung von einer ganz außergewöhn-
Blüthe der Wissenschaften und Künste begleitet war. Eine
kung von dem französischen Drama auf das spanische würde
einesfalls und um so weniger haben ausbleiben können, als
letzteren nun an großen Talenten zu fehlen begann und der
le Geist im Sinken begriffen war. Es wurde aber noch
gefördert, daß das Testament Carls IV. einen französischen
zur Nachfolge auf den spanischen Thron berief und hier-
dem Einflusse der französischen Politik und des französi-
eistes Bahn gebrochen wurde. Zunächst war freilich der
lutige Krieg um die Erbfolge noch ein Hinderniß. Nach
jung desselben war es jedoch eine der ersten Regierungs-
igen Philipps V., eine Akademie nach dem Vorbilde der fran-
zu gründen, um das geistige Leben der spanischen Nation
anzösischen Begriffen zu regeln. Der Einfluß, welchen die
e Geistlichkeit nur zu bald auf diesen Fürsten gewann, schränkte
e Wirksamkeit derselben rasch wieder ein. Das kam dem
len Drama zu Gute, welches zunächst noch keinerlei reforma-
Einwirkungen im Sinne des französischen Academismus er-
Der vereinzelte Versuch, welchen der Marques de San Juan
er Uebersetzung des Corneille'schen Cinna machte, blieb ganz
tet. Ebenso derjenige der Herausgeber des Diario de los
s de España, die Boileau'sche Kritik in Aufnahme zu bringen.
e Arte poetica des Ignacio de Luzan*), der 1702 in
ssa geboren, 1733 nach 18jähriger Abwesenheit nach Spanien
kehrt war, sollte eine Wirkung hervorbringen. Auch sie
er zunächst schon deshalb eine nur mittelbare, weil es zur
Talenten fehlte, welche von seiner ganz auf Boileau gegrün-
heorie eine erfolgreiche praktische Anwendung zu machen im

---

ei teatri etc. Napoli 1813. — Linguet, Théâtre espagnol (1770)
sles, a. a. O. Puibusque (a. a. O.)
a Poetica. Madr. 1737.

Stande gewesen wären. Luzan's Bestrebungen fielen noch überdies mit dem Umstande zusammen, daß eine andere vom Auslande eingeführte dramatische Kunstform durch die Gunst des Hofes in Aufnahme und in die Mode gebracht wurde, welche dem damals in Spanien herrschenden Bühnengeschmacke ungleich näher als das akademische Drama stand, diesem letzteren aber doch wieder so nahe verwandt war, daß wenn sie zunächst die Einführung desselben auch hinderte, sie diese doch vorbereitete: ich meine die von Zeno und Metastasio im Geiste der französischen Regelmäßigkeit regenerirte italienische Oper.

Schon öfter waren zur Unterhaltung der zweiten Gemahlin Philipps V., Elisabeth Farnese, italienische Operngesellschaften zeitweilig nach Madrid berufen worden. Jetzt (1737) aber hatte das Theater von Buen Retiro einen entsprechenden Umbau erfahren, um der italienischen Oper eine bleibende Stätte daselbst zu bereiten. Sie gewann mittelst des Einflusses, welchen der berühmte Sänger Farinelli durch den beschwichtigenden Zauber, den seine Stimme auf das damals ganz in Schwermuth versunkene Gemüth Philipps V. auszuüben vermochte, sehr rasch eine große Bedeutung. Die Gunst, welche der König demselben in verschwenderischer Weise zuwendete, sollte sich auch noch auf Ferdinand VI. mit übertragen, der Farinelli zum Director dieser von ihm zu reformirenden Oper ernannte. Die Bühne von Buen Retiro erhielt in Folge davon eine noch glänzendere Ausstattung und wurde 1747 mit La Clemenza de Tito von Metastasio in einer Uebertragung des vorerwähnten Ignazio de Luzan wieder eröffnet. Nichtsdestoweniger konnte dies fremdländische Gewächs zunächst keinen rechten Boden in Spanien gewinnen. Die Pflege desselben blieb ganz in den Händen der Italiener. Die nationalen Musiker und Dichter beschränkten sich vor wie nach auf die Zarzuela, was in einem Lande, in welchem Musik, Tanz, Gesang von jeher so volksthümlich waren, immerhin bemerkenswerth ist.

Inzwischen hatte aber auch das übrige Theaterwesen große Veränderungen erfahren. Schon 1708 hatte ein italienischer Theaterdirector, Bartoli, ein neues Theater: Los caños del Peral gebaut, nach dessen Muster die alten Corrales de la Cruz und del Principe dann ebenfalls in moderne Schauspielhäuser umgewandelt

wurden, so jedoch, daß die alte Einrichtung der Zuschauerplätze möglichst erhalten blieb. Jedes dieser Theater hatte seine eigenen Parteigänger, von denen die von la Cruz Polacos, die des Principe Charizos und die des Theaters Caños del Peral Panduras genannt wurden — eine Rivalität, die bei der Tyrannei, welche diese verschiedenen Factionen ausübten, zum Sinken des herrschenden Bühnengeschmacks nicht unwesentlich beitrug; während das kleine Häufchen der Gebildeten unter dem Einfluß der politischen Opposition nach den Dramen der alten großen spanischen Dichter verlangte.

Es war früher die Stärke des nationalen Dramas gewesen, daß es sich nicht an eine bestimmte Classe der Gesellschaft, sondern an die ganze Nation richtete und diese vom König bis zur niedrigsten Volksclasse herab, die ja nicht selten über das Schicksal der Dichter entschied, auch befriedigte. Jetzt hatte sich nicht nur eine Verschiedenheit des Geschmacks zwischen den Kreisen der vornehmen und eleganten Welt und denen der Gebildeten und den niederen Volksclassen herausgebildet, sondern auch diese letzteren selbst waren wieder in Parteien zersplittert. Kein Wunder, daß viele, welche überhaupt von den neuen Ideen ergriffen und in den alten mittelalterlichen Anschauungen wankend geworden waren, in einer Reform des Dramas im Sinne der französischen Regelmäßigkeit nun ebenfalls das Heil derselben zu suchen begannen. So fanden denn die Angriffe, welche Blas Nasarre (1749) in der Einleitnng seiner Ausgabe der Komödien des Cervantes gegen das alte nationale Drama richtete und die er in seiner im folgenden Jahre erschienenen Apologia del discurso preliminar á las comedias de Cervantes verstärkte, sowie der im ähnlichen Geiste geschriebene Discurso sobre las tragedias españoles des Agustin de Montiano y Luyando*) einen fruchtbaren Boden vor. Daher auch die nach französischem Muster gearbeiteten Dramen des letzteren, sowie die Uebersetzungen des Britannicus von Trigenus, der Athalia vom Eugenio Llaguno, des Prejugé à la mode des Lachaussée vom Ignazio de Luzan (1751) schon freundlichere Aufnahme

*) Er steht in der Ausgabe seines Schauspiels Virginia 1750. Eine zweite in der 1853 erschienenen Ausgabe seines Schauspiels Ataulfo.

fanden. 1754 trat auch noch Joſé Velasquez in ſeinen Origines de la poesia española (überſetzt v. Dieze, Gött. 1769.) für dieſe Anſichten ein.

Alle dieſe Männer gehörten der Akademie des guten Geſchmacks an, welche ſich 1749, vielleicht nach dem Vorbilde der Geſellſchaft des Hôtel Rambouillet, in Madrid gebildet hatte und ihre Sitzungen im Hauſe der Stifterin, der Gräfin Lemos, hielt. Ihre Beſtrebungen hingen ohne Zweifel mit denen der Regierung Ferdinands VI. (1746—59) zuſammen, welche den Kampf gegen den Einfluß der Geiſtlichkeit und der Inquiſition, der von ſeinem Vorgänger ſo raſch fallen gelaſſen worden war, mit ernſterem Wollen und größerer Kraft wieder aufnahm. Wurde doch unter Philipp V. noch jährlich mindeſtens ein Auto-da-fé vor jedem der 17 geiſtlichen Gerichtshöfe des Landes abgehalten, ſo daß unter ſeiner Regierung an 780 Schauſtellungen dieſer Art ſtattfanden und hierdurch mehr als 1000 Menſchen dem Feuertod überliefert wurden. Unter Ferdinands VI. Regierung ſollen dagegen nur noch 14 Perſonen ſolcher Weiſe umgekommen ſein. Das letzte Auto-da-fé hat aber doch erſt 1781 ſtattgefunden.

Das erſte ſpaniſche Originalluſtſpiel nach franzöſiſchem Muſter, welches über die Bühne ging, war die 1762 im Druck erſchienene Comedia: La pentimetra (Die Stutzerin) des Nicolas Fernandez de Moratin, dem 1770 als erſte ſpaniſche Originaltragödie dieſer Art La Hormesinda deſſelben Dichters folgte *). Es verherrlichte in regelloſen Verſen die Thaten Pelayo's im Kampf mit den Arabern. Ihm ſchloß ſich 1771 Joſé de Cadahalſo mit ſeinem in paarweis gereimten Jamben verfaßten Don Sancho Garcia an, Gaspar Melchor de Jovellanos mit ſeinem Pelayo und dem dem Diderot nachgebildeten El delincuente honrado (Der Verbrecher aus Ehre), ſowie Ignacio Lopez de Ayala mit ſeiner Numancia destruida. 1777 trat auch der ältere Moratin wieder mit einem Drama, Guzman el Bueno und 1778 Vicente Garcia de la Huerta mit den Dramen Ragnar und Agamemnon hervor, die hier aber nur ihres Verfaſſers willen genannt werden, welcher ſich ſpäter durch die Herausgabe ſeiner

*) Sein Sohn gab 1825 ſeine Werke Obras postumas etc. heraus, auch in der Ribad. Sammlung (1846) Aufnahme fanden.

o español*) verdient gemacht hat. Denn obschon dieser Ver-
die Bedeutung des alten nationalen Theaters zu beleuchten,
cht glücklicher war, da z. B. Lope de Vega darin ganz über-
ı wurde, so hat sie doch wesentlich beigetragen, das Studium
teren dramatischen Dichtung wieder in Aufnahme zu bringen.
en liefen die Versuche des Sebastian y Latre und des
ido Maria Trigueros, alte spanische Lustspiele in die
Formen zu zwängen, sowie Uebertragungen französischer
ele, in denen sich besonders Thomas de Yriarte her-
t, welcher auch einige selbständige Werke dieser Art schrieb.
lle diese Versuche fielen bereits in die Regierungszeit Carls
elcher im Verein mit Männern wie Aranda und Campomanes
ßten Anstrengungen machte, den mittelalterlichen Geist, die
stik und den Einfluß der Geistlichkeit völlig zu brechen. Es
wohl mit unter der Anregung derselben geschehen sein,
762 der ältere Moratin bereits mit einem Angriff auf das
ationale Schauspiel, insbesondere auf die Autos sacramen-
hervorgetreten war, deren poetischen Werth er zwar keines-
verkennen wollte, deren Darstellungen er aber für so aus-
end und gotteslästerlich erklärte, daß sie in keinem religiösen
vilisirten Staat mehr geduldet werden sollten. In der That
ı sie drei Jahre später mit Decret vom 11. Juni 1765
n und zwar, wie darin erklärt wird, weil man sich damit
or den Ausländern lächerlich mache. Die Geistlichkeit erhielt
rch auch selbst einmal einen Schlag von derjenigen Seite,
elcher sie so oft ihre Angriffe gerichtet hatte. Erst 1748
on ihr wieder ein über Valencia hereingebrochenes Erdbeben
754 ein vom Pater Calatagud gegen die Schauspiele gerich-
Buch als Anlaß dazu genommen worden.

Die Wirkungen, welche die auf Reform des Dramas gerichtete
ung ausübte, waren aber selbst jetzt noch immer nicht stark
, das alte nationale Drama ganz von der Bühne zu ver-
n. Vielmehr riefen sie eine Reaction zu Gunsten des letz-
hervor, was eine Menge von Nachahmungen derselben zur
hatte, doch war nichts von wahrer Bedeutung darunter.

*) Madrid, 1785. 17 Bändchen.

Der wichtigſte der ſie vertretenden Dichter war Luciano F
ciſco Comella, geb. 1716, geſt. 1779, von dem es heißt,
dem Nationalſtyl der Alten näher gekommen ſei, als jeder
Dichter der Zeit. Gleichwohl muß auch bei ihm der Reichth
äußeren Handlung den inneren Mangel verdecken. Bemerken
iſt, daß er, um die alten Formen mit einem neuen Inhalt
füllen, ſeine Stoffe der Zeitgeſchichte entlehnte, wie ſeine Ca
en Cronstadt und ſein Federigo II. en el campo de Torg
weiſen. Auch ſchrieb er einen Guillelmo Tell. Bei den
der damaligen Bühnenſchriftſteller war aber die Dichtung z
nur handwerksmäßigen Uebung geworden. Mit derartigen
men überſchwemmten z. B. Gaſpar de Zavala y Za
und Antonio de Valladores y Sotomayor die B
von denen der letzte an 100 Stücke geſchrieben haben ſoll.

Eine ungleich größere Wirkung als ſie alle übte ab
anderer, ungleich begabterer Dichter aus, deſſen Talent ihn
nur auf die kleine Form der Saynetes verwies, die er jedo
weilen bis zum Luſtſpiele erweiterte. Don Ramon de la
Cano y Olmedilla, geb. 1731 zu Madrid, geſtorb
Ausgang des Jahrhunderts, näherte ſich der Fruchtb
früherer Zeiten, da er 300 dieſer meiſt kleinen Stücke geſc
haben ſoll, die ſich durch Friſche und Treue der Sittenſchil
der Zeit, ſowohl was die höheren, als was die niederen Volk
betrifft, ſo wie durch Schärfe der Charakteriſtik, Witz, Hum
Satire auszeichnete*). Doch hat er ſich auch in den gr
Formen des Dramas vielfach verſucht, wobei er zuweile
franzöſiſchen Muſtern gefolgt iſt. Ramon de la Cruz hatte
dramatiſchen Doppelgänger in Juan Ignacio Gonzale
Caſtillo, deſſen Name aber auf Cadix, dem Ort, wo e
und wirkte, beſchränkt blieb, bis 1845 Don Adolfo de Caſtro
Herausgabe zweier Bändchen ſeiner Saynetes denſelben auch
ren Kreiſen bekannt gemacht hat. Beide Dichter ſind ſi

*) Seine Werke erſchienen 1786—91 zu Madrid unter dem Titel:
de Don Ramon de la Cruz. 10 Bdch. Neuerdings hat Duran (1843
eine Coleccion de saynetes etc. deſſelben mit einem Discurso preliminar
gegeben. Eine biographiſche Skizze giebt Baena, Hijos de Madrid IV. 2

tudium der Sitten der Zeit sehr wichtig und geben eine lebendige
nschauung von dem Wechsel, der sich darin in den letzten Decen-
en vollzogen hatte.

Das Theater mußte unter diesen Verhältnissen den verworren-
n Anblick darbieten, doch ebnete die Kritik der Tagesblätter,
elche jetzt eine immer einflußreicher werdende Rolle zu spielen
gannen und von denen hier besonders der von Clavijo redigirte
nsador, der Censor, das Memorial literario, die Espigadera
erwähnen sind, der französischen Richtung immer mehr die Wege.
rchschlagenden Erfolg hatte hier aber doch erst der jüngere Moratin
t seinen Lustspielen, sowie Alvarez de Cienfuegos (geb.
34, gest. 1809) und Don Manuel José de Quintana
b. 1772, gest. 1857) mit ihren Trauerspielen, von denen Cien-
gos' Idomeneo, La condesa de Castilla, Pitaco und Quintana's
layo sich durch Adel, Würde, Kraft des Ausdrucks und lebendige
ildерung der Leidenschaften auszeichnen.

Leandro Fernandez de Moratin, Sohn des obenge-
hten Nicolas Fernandez de Moratin, wurde 1760 zu Madrid
oren. Er wollte sich anfangs der Malerei widmen, wurde dann
Idschmied und versuchte sich nebenbei in der Dichtkunst. Der
olg dieser Versuche bestimmte ihn jedoch bald, sich völlig der
rnalistik zu widmen. 1785 trat er in seiner Leccion poetica
die Anschauungen seines Vaters ein. Kurze Zeit später, mit
r politischen Mission betraut, lernte er in Paris den damals
t in freiwilligem Exile weilenden Goldoni kennen, dessen Talent
d Ansichten sehr rasch einen entscheidenden Einfluß auf ihn ge-
nnen, da beide sich in der Verehrung Molière's begegneten. 1790
t er mit seinem schon 1786 geschriebenen ersten Lustspiel hervor:
viejo y la niña (Der Alte mit der jungen Frau). Der Erfolg,
n er mit demselben erzielte, beruhte zum Theil wohl mit darauf,
ß er im Gegensatz zu den vorgenannten beiden tragischen Dichtern
in Stück statt in schleppend behandelten fünffüßigen Jamben in
m alten kurzen, beweglichen und volksthümlichen Redondillenversen
schrieben hatte, denn die Handlung ist nicht nur einfach, sondern
lbst dürftig, daher sich die Schauspieler auch nur widerwillig zur
ufführung dieses Stückes bequemten. Die Angriffe, die er in Folge
ervon von den Anhängern des alten Dramas erfuhr, bestimmten

ihn, die Dichter der damals in Blüthe ſtehenden Ritterſtücke, i[illegible] beſondere Comella, in ſeinem nächſten Drama, dem zweiactigen L[illegible] ſpiele La comedia nueva, tüchtig zu geißeln. In dieſe Zeit fie[illegible] wohl auch noch die Luſtſpiele El baron und La mogigata (D[illegible] Heuchlerin), welche von ihm jedoch erſt in den Jahren 1803 u[illegible] 1804 auf die Bühne gebracht wurden. Dem Dichter war [illegible] augenſcheinlich mehr als um eigene Erfolge, um die Reform de[illegible] Bühne zu thun. Er wurde zu dieſem Zwecke von der Regierung [illegible] auf Reiſen geſandt, um die Theater Italiens, Frankreichs, Englands und Deutſchlands zu ſtudiren. Die politiſchen Bewegungen und Kämpfe der Zeit hemmten jedoch die Ausführung dieſer Pläne. Nach Spanien zurückgekehrt, erhielt er eine Anſtellung im Miniſterium und wurde von ſeinem Gönner, dem damals allmächtigen Godoy, an die Spitze einer Junta zur Hebung der Theater geſtellt. 1806 trat er noch einmal mit einer neuen dramatiſchen Dichtung El si de los niñas (Das Jawort der Mädchen) auf, welches ſchon eine ſocialiſtiſche Tendenz hatte, inſofern er darin für das Selbſtbeſtimmungsrecht der Frauen zur Ehe eintrat. Eben darum hatte dieſes Stück aber wohl grade einen für jene Zeit ganz beiſpielloſen Erfolg, da es an 26 Abenden hintereinander wiederholt werden mußte. Der Dichter nützte dieſen Erfolg jedoch keineswegs aus. Nur noch mit zwei vorzüglichen Ueberſetzungen betrat er wieder die Bühne, 1812 mit Molière's Schule der Ehemänner und 1814 mit deſſen Arzt wider Willen. Die im Jahre 1808 ausbrechende Revolution, welche den Sturz Godoy's zur Folge hatte, berührte ihn nur vorübergehend, weil er ſich unverzüglich der neuen franzöſiſchen Regierung anſchloß, und König Joſeph ihn ſogar zu ſeinem Bibliothekar ernannte. Um ſo mehr hatte er aber nach der Wiedereinſetzung der Bourbons von Verfolgungen zu leiden. Er zog ſich nach Barcelona zurück, wo er ausſchließlich ſeinen literariſchen Studien lebte, deren Frucht die Origines del teatro español waren, ein für jene Zeit bedeutendes Werk*). Im Jahre 1825 gab er auch noch die Werke ſeines Vaters heraus. Weiteren Verfolgungen

*) Zuerſt gedruckt in den Memorias de la academia española, ſpäter in Ochoa's Tesoro, welche neuerdings in die Coleccion Ribad. (Madrid 1848) aufgenommen worden iſt.

u entgehen, wandte er ſich 1827 nach Paris, wo er jedoch ſchon 828 ſtarb *).

Der Geiſt, welcher durch die Revolution vom Jahre 1808 nd durch den darauf folgenden Freiheitskrieg entbunden worden ar, ſollte am bedeutendſten in den Dramen eines Schriftſtellers um Ausdruck kommen, welcher damals mit an der Spitze der Bewegung ſtand und auch noch fernerhin eine große Rolle in der olitiſchen Entwickelung Spaniens ſpielte. Francisco Martinez e la Roſa (geb. 10. März 1789, geſt. 1862) war gerade Proeſſor der Philoſophie und Literatur an der Univerſität ſeiner Vaterſtadt Granada geworden, als er, vom Strudel der Revolution rgriffen, für immer in das politiſche Leben geriſſen wurde, das ebdoch ſeine literariſchen Neigungen nie ganz zu unterbrechen vermochte. So fand auch die erſte Vorſtellung ſeiner Tragödie La inda de Padilla, zu welcher er ſich Alfieri nicht bloß der Form, ondern auch dem Geiſte nach zum Vorbild genommen, 1812 während der Belagerung und Beſchießung von Cadix ſtatt. Von noch größerem Talent aber zeugt das faſt gleichzeitig erſchienene Luſtpiel Lo que puede un empleo (Was doch ein Amt vermag). Auch a Maroima, welches Stück er während der Gefangenſchaft in en presidios de Gomora ſchrieb, in die er nach der Reſtauration gefallen war, bewegte ſich noch ganz in der Enge der akademiſchen Regeln, obſchon es einen den letzten Bürgerkriegen entnommenen Stoff behandelt. Noch im Jahre 1822 ſprach Martinez de la Roſa ch für ſie ſowohl theoretiſch in ſeiner Arte poetica, als durch ine gleichzeitigen Dramen aus. Nachdem ihn das wechſelnde lück der Parteien für zwei Jahre an die Spitze der Geſchäfte bracht, mußte er 1823 wieder das Brod der Verbannung eſſen. r kam nach Paris, gerade als dort die neue romantiſche Schule e erſten Tryumphe feierte. Der neue Geiſt ergriff ſofort ne feurige Seele. Sein in franzöſiſcher Sprache gedichtes Drama Aben Humeya, welches den Aufſtand der Moris in den Alpujerras behandelte, ſowie La conjuracion de Vene, welchem die Verſchwörung Alarco Querini's und Tiepolo's

*) Die vollſtändigſte Ausgabe ſeiner Werke iſt die der Akademie von Madrid 1830 31. 6 Bde. Auch die Ribad. Sammlung enthält eine Auswahl, zugleich mit Werken ſeines Vaters (Madr. 1846).

gegen den Dogen Gradenigo (1310) zu Grunde liegt, sind aus diesem Geiste hervorgegangen. Das letztgenannte dieser Stücke wurde 1834 auf der Madrider Bühne gegeben und zwar in derselben Woche, in welcher der wieder an die Spitze der Regierung gestellte Dichter sein Estatuto real veröffentlicht hatte, welches jedoch ungleich weniger befriedigte als sein der französischen romantischen Schule in Spanien bahnbrechendes Drama. Nur noch ein einziges „El espanol en Venezia“ scheint er geschrieben zu haben. Seine dramatische Laufbahn war hiermit beschlossen. Nicht so die politische. Sein Leben spiegelte auch fernerhin den Kampf und das wechselnde Glück der Parteien. Il est de la famille des martyrs lautet ein geistreiches Wort über ihn; il n'est par de celle des héros.

Trotz all dieser Wirren und Kämpfe hatte die alte Lust der Spanier am Theater nicht aufgehört. Das Teatro nuevo español*) enthält die beliebtesten der gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts gegebenen Uebersetzungen und Originalstücke, so wie ein Verzeichniß früherer Stücke, welche damals aufzuführen untersagt war. Es ist aber nach Ticknor nicht vollständig, es sind vielmehr, wie er glaubt, wenigstens 5—600 darin nicht mit verzeichnet worden; die Menge der von 1750—1850 gespielten und gedruckten Schauspiele schätzt er noch immer auf etwa 1400. Auch an bedeutenderen Schauspielern fehlte es noch nicht ganz. Aus der Zeit Philipps VI. werden Damian de Castro und Maria Ladvenant vor allen anderen genannt. Später glänzte die Tirana, über welche Cumberland**) berichtet hat, und Isidor Maiquez, der Freund des jüngeren Moratin, von welchem Martinez de la Rosa sagt, daß er die tragische Declamation auf eine Höhe erhoben habe, wie sie in Europa selten, in Spanien aber bis dahin ganz unbekannt gewesen sei.

Im Jahre 1818 machte Böhl von Faber die Spanier mit den Urtheilen A. W. Schlegels über Calderon bekannt, was zwar zunächst großen Widerspruch erregte, so daß ein Deutscher den größten Dramatiker Spaniens gegen seine eigenen Landsleute ver-

*) Madrid 1800—1. 5 Bde.

**) Memoirs of himself. London 1807. II. 107.

theidigen mußte, im Uebrigen aber doch nicht nur wesentlich dazu beigetragen hat, den französischen Classicismus zu stürzen, sondern dafür auch den des alten nationalen Dramas, das fast ganz in Vergessenheit gerathen war, an dessen Stelle zu setzen. Dieser nationale romantische Classicismus hatte dagegen nun um so mehr mit dem eingedrungenen französischen Romanticismus, der Schule Victor Hugo's, zu kämpfen, der, wenn ihm auch nicht spanisches Blut in den Adern rollte, doch während seiner Kindheit spanische Luft geathmet hatte, und jedenfalls eine gewisse Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste zeigt.

Eduard Brinckmeyer*) bezeichnet es zu seiner Zeit als eine Eigenthümlichkeit des spanischen Theaters, daß das Publicum die eigene Zeit, das eigene Leben nicht mehr lebenswahr zu sehen vertrug. Käme z. B. in einem Bühnenstück ein Staatsmann von schlechten Sitten vor, so dürfte dies nur noch ein Fremder sein. Er theilt dafür unter anderen auch folgende Thatsache mit: „Im Jahre 1846 führte man in Madrid „die Verschwörung von Venedig" auf. Die Zuschauer wurden unwillig, als sie das Unternehmen der Geschichte gemäß scheitern sahen, sie zerbrachen die Bänke und drohten das Theater zu demoliren. Am folgenden Tage ließ der Director dasselbe Stück ankündigen, doch mit dem Zusatz: „Das Volk bleibt Sieger."

Es scheint, daß diese krankhafte Empfindlichkeit des Nationalgefühls zum größten Theile auf den durch das Ausland genährten Parteikämpfen beruhte. Würde doch keine Partei während ihrer Herrschaft etwas gegen sie selbst Gerichtetes auf der Bühne ertragen haben. Da aber jede von sich glaubte, den wahrhaft echten und einzigen Patriotismus zu besitzen, so mußte sie auch alles abthun, was dem Selbstgefühl des Spaniers überhaupt irgend zu nahe trat. Die Dichter konnten sich hiernach, wenn sie es auch gewollt hätten, kaum in den Dienst der einzelnen Parteien stellen. Der rasche Glückswechsel, welchem sie dieselben unterworfen sahen, mochte ihnen dies aber auch nur wenig empfehlenswerth erscheinen lassen. So vermied man denn geflissentlich alles, was das nationale Selbst-

*) In seinem Anhang zu Bouterweks Geschichte der Nationalliteratur der Spanier. Göttingen 1850. S. 61.

gefühl irgend verletzen konnte. Man begnügte ſich, das Publicum zu unterhalten, und dieſes verlangte auch nur, unterhalten zu ſein. „In Spanien — ſagt daher Brinckmeyer in Bezug auf die Zeit, welche er ſchildert — vereinigen ſich jetzt die Dichter und die Geſellſchaft, die allzuharte Wahrheit zu vermeiden. Das Theater hört nicht auf, ein heroiſches, ritterliches, galantes, biederes, ſanftes, hochherziges Spanien darzuſtellen. Es iſt dies ein Traum, aus dem das Publicum nicht geweckt ſein will; die Größe des Mittelalters läßt es jeden Abend die kleinlichen Angelegenheiten des Tages vergeſſen; mitten unter den neuen Laſtern und Fehlern ſetzt ſich Spanien mit Sonnenuntergang ganz ernſthaft nieder und erwartet, daß ſeine Dichter es wegen ſeiner ehemaligen Tugenden preiſen.“ Natürlich, daß hierunter beſonders die Schärfe und Vertiefung der Charakterzeichnung zu leiden hatte, die immer mehr verflachen und verallgemeinern mußte. Der einzige Dichter, den Brinckmeyer zu ſeiner Zeit hiervon ausnimmt, iſt Gil y Zarate „der kühn genug war, das Königthum und die Kirche, jedes in ſeinem Elend, ohne Hülle“ und hierdurch den Verfall Spaniens unter beiden auf die Bühne zu bringen.

Antonio Gil y Zarate, am 1. Dezember 1796 in Escurial geboren, 1861 geſtorben, hatte ſeine Erziehung und Bildung in Frankreich empfangen. Anfangs ein ſtrenger Anhänger des franzöſiſchen Academismus, ſchrieb er 1825 und 26 in dieſem Geiſte ſeine drei einzigen Luſtſpiele, ſowie etwas ſpäter die Tragödien Don Petro de Portugal (1827) und Doña Blanca de Borbon (1833). Die Angriffe, die er bei dieſer Gelegenheit von den Neuromantikern erfuhr, beſtimmten ihn aber, ſich dieſer Richtung ebenfalls anzuſchließen. Sein alſo geſchriebener Carl II., der Verhexte, hatte einen erſchütternden Erfolg. Das Stück, welches alle Fehler, aber auch viele Vorzüge des Victor Hugo'ſchen Dramas zeigt: Kraft der Situationen und Charaktere, Dämonie der Leidenſchaft, unheimlich brennende Farbe — iſt ein erſchreckendes Bild von dem Zuſtande Spaniens gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Ein König, der an dem Leiden ſeines Königthums hinſterbend ſich für behext hält und das Gegenmittel bei der Inquiſition ſucht, Proceſſionen von Mönchen um dieſen ſchwachen König zu heilen, der Beichtvater Froilan Diaz, eine an Claude Frollo erinnerde Geſtalt

welcher denselben von einem Schrecken zum anderen fortreißt, der Todeskampf einer Nation unter dem Schrecken der Inquisition — dies alles mußte mit furchtbaren Stimmen zu dem Herzen des Spaniers sprechen — und überdies welche Aufgaben für die Kunst des Darstellers und welche scenische Wirkungen! In der That beherrschte Gil y Zarate für einige Jahre völlig die Bühne, aber keines seiner Dramen (Don Alvaro de Luna, Gonzales de Cordova ꝛc.) vermochte diesem Erfolg wieder nahe zu kommen. An künstlerischem Werth soll dagegen sein Trauerspiel Rosamunda diesem Schauderdrama doch überlegen sein.

Ungleich maßvoller und an dem Studium der alten guten nationalen Dramatiker genährt, erscheinen die Dramen des Don Juan Eugenio Hartzenbusch, der, obwohl deutschen Eltern entstammend, am 6. September 1806 in Madrid geboren wurde. Er war ursprünglich von seinem Vater, einem Tischler, für das gleiche Handwerk bestimmt. Die Metrik des Pater Losado, welche ihm eines Tages in die Hände fiel, weckte jedoch das schlummernde Talent des Jünglings. Er fing an, sich neben seinem Handwerk literarhistorischen Studien und poetischen Versuchen zu widmen. Noch 1831 war er an den Tischlerarbeiten des Saals für die Cortes in Buen Retiro betheiligt, 1835 wurde er von der Gaceta als Tachygraph in die Sitzungen derselben geschickt und nur kurze Zeit später trat er mit dem Trauerspiele Los amantes de Teruel hervor und begründete damit seinen Ruf als Dramatiker. Es zeichnet sich durch den Glanz seines Pathos, durch die wirksame Schilderung des Gegensatzes mauriſcher und christlicher Anschauungsweise und eine edle flammende, aber immer von künstlerischer Besonnenheit geleitete Begeisterung aus. Doña Mencia, Alfonso el casto und das Zauberstück: La redoma encantada (die verzauberte Morgengabe) schlossen sich an. Hartzenbusch hat sich aber noch außerdem wie schon berührt werden konnte, um die Aufhellung der Geschichte der spanischen Literatur und des spanischen Dramas vielfache und große Verdienste erworben.

Auch die dramatischen Versuche Angel de Saavedra's, Herzogs von Rivas, geboren 1791, gestorben 1865, mögen hier einen Platz finden. Zwischen 1814—20 schrieb er zunächst einige Tragödien im Style des französischen Akade-

mismus. Später, bei einem längeren Aufenthalte in Englan wirkten Shakeſpeare, Byron und Walter Scott tief auf ihn ei und weckten in ihm den Gedanken, das Drama der Lope un Calderon neu zu beleben. Die Frucht dieſer Beſtrebungen war d Tragödie Don Alvaro o la fuerza del sino (die Macht des Ve hängniſſes), die aber in ihrer Wildheit noch kaum eine ande Tendenz zu haben ſchien, als die akademiſchen Regeln ganz üb den Haufen zu werfen, eben deshalb aber damals Epoche auf de ſpaniſchen Theater machte. Wogegen ein ſpäter erſchienenes Luſ ſpiel: Solazes de un prisoniero (Die Ergötzlichkeiten eine Gefangenen) ganz im Geiſte der alten comedias de capa y espad gearbeitet iſt.

Entſchiedene Hinneigung zu dem alten nationalen Drama zei ferner Garcia Gutierrez, geb. 1813, in ſeinem Drama E trovador, welches dem Texte der bekannten Verdi'ſchen Oper z Grunde liegt und in dem der alte ritterliche Geiſt wieder aufleb Es wurde 1836 zum erſten Male gegeben. Der Autor, bis dahi ganz unbekannt, wurde mit einmal von der Woge des Ruhmes e griffen und auf die volle Sonnenhöhe des Tages gehoben. Sein ſpäteren Werke hatten aber nicht den hiernach vom Dichter g träumten Erfolg. Seine Seele verbitterte ſich und grollend wende er 1843 dem vermeintlich undankbaren Vaterlande den Rücken, u nach Amerika auszuwandern.

Auch Patricio de la Escoſura gehört dieſer Richtun an. Sein Drama La corte de Buen Retiro, welches die Liebe abenteuer des Grafen von Villamediana am Hofe Philipps IV zum Gegenſtand hat, erlangte einen vorübergehenden Erfolg.

Der zu den bedeutendſten ſchriftſtelleriſchen Talenten des neue Spaniens gehörende Mariano José de Larra, geb. 24. Mä 1809, hat ſich ebenfalls und mit großem Erfolge im Drama ve ſucht. Er war ein glänzender, witziger, ſatyriſcher Geiſt, welchem die Ze aber eine weltſchmerzliche Richtung gegeben hatte. Am 13. Feb 1837 ſetzte er ſeinem vielverſprechenden Leben ſelbſtwillig ein Zie weil eine Frau, die er liebte, das mit ihm unterhaltene Verhältni abgebrochen hatte. Großen Beifall erwarb er ſich 1831 mit ſeine Luſtſpiel: No mas mostrador und ſeiner Tragödie Macias, enamorado.

aus der Asche der Phönix, sollte sich gleichsam aus der
neuer und noch bedeutenderer Dichtergeist wieder erheben.
rilla wollte am Grabe des von ihm verehrten Todten ein
rechen. Die Bewegung seines Herzens hinderte ihn daran,
d mußte es lesen. Die Wirkung auf die das Grab um-
leidtragende Menge war eine so hinreißende, daß Zorrilla
n Moment ganz allgemein als erster Dichtergeist der Nation
anerkannt war.

é Zorrilla y Moral, geb. am 21. Febr. 1818 zu
, zerfiel mit seinem Vater, weil dieser ihn zum Studium
zwingen wollte. Er hat sich hauptsächlich nach Victor
ron und Alfred de Musset gebildet. Im Drama hat fast
rste von ihnen Einfluß auf ihn geübt. Doch nahm er sich
noch Lope de Vega und Calderon zum Muster, wie z. B.
os vireyes (Die beiden Vicekönige) und in El eco del
Das Echo des Stromes). Besonderen Ruf erwarb sein
n Tenorio. In seinem El zapatero y el rey (König
flicker) strebte der Dichter augenscheinlich eine Versöhnung
thums mit dem Volke an. Wunderbar, daß er hierzu
i Pedro, freilich nicht als den Grausamen, sondern als
ten, wählte. Immer war es auch hier nur eine sich auf
r stützende Gerechtigkeit. Von seinen übrigen Dramen
Sancho Garcia, El alcade Ronquillo und Traido, in-
morir (Verdorben und gestorben) hervorgehoben. Zorilla
eraus glänzendes Talent, doch scheint es, daß ihn die
desselben öfter zur Eile verführte. Er ist der Dichter
gkeit, des Schauders, aber nicht der Erhebung.

größte Lustspieltalent und der fruchtbarste Dramatiker des
itraums zugleich war aber Manuel Breton de los
s. Er wurzelt in der Zeit, in welcher der französische
us herrschte und ist dieser Richtung in der Hauptsache
ben. Molière, Goldoni und Scribe waren ihm Muster,
ren sucht er wohl am meisten zu gleichen. Breton wurde
uel in der Provinz Logroño geboren. Er erhielt seine Aus-
Madrid, diente von 1814—22 als Freiwilliger, wurde
inanzfache angestellt, erhielt aber schon mit der Restauration
n Abschied. Von jetzt an diente er mit Feder und Degen

der Sache des Volkes. 1834 wieder in den Staatsdienſt gezogen, erhielt er eine Anſtellung als Director der Nationalbibliothek. In Folge eines von ihm zu Ehren Espartero's veröffentlichten Gedichtes wurde er 1840 aber wieder entlaſſen. 1843 trat er an die Spitze der Direction der Gazeta oficiale und ſtarb im Nov. 1873. — Schon mit 17 Jahren ſchrieb er das Luſtſpiel A la vejez viruelas (Kinderkrankheiten im Alter) und man glaubt, daß er allmählich an 200 Bühnenſtücke verfaßt hat, darunter La Marcela, El Tercero en la discordia (Der Dritte beim Streite), Una de tantas (Eine von Vielen), Un quarto de hora (Das Viertelſtündchen), Ella es el (Sie iſt er), El pelo de la dehesa (Ungeſchorene Wolle), A Madrid me vuelvo (Zurück nach Madrid), Muerte y veras (Tod oder Wahrheit), Todo es farsa en este mundo (Die ganze Welt, eine Poſſe), Las flaquezas ministeriales (Miniſterielle Schwächen), ſowie von den Schauſpielen: Belido Dolfos und Fernando el emplazado. Er hatte das Streben, das Luſtſpiel in eine höhere poetiſche Sphäre zu heben, daher er auch immer in guten fließenden Verſen ſchrieb. Dies unterſcheidet ihn von Scribe und Kotzebue, zwiſchen denen er im Uebrigen ſteht. Die meiſten ſeiner Stücke leiden an Flachheit der Charakteriſtik, an dem Mangel einer bedeutenderen Handlung.

Zu Breton ſteht der Luſtſpieldichter Manuel Eduardo de Goroſtiza, geb. 1790 zu Veracruz, in einem gewiſſen Gegenſatz. Nicht wie jener entlehnte er vorzugsweiſe ſeinen Stoff der Vergangenheit, ſondern der eigenen Zeit. Nach einer ausgebildeteren Charakteriſtik und nach Naturwahrheit ſtrebend, lehnte er den Reim völlig ab. Sein berühmteſtes Stück iſt Contigo pan y cebolla (Die Schule der Armuth). Eine junge Dame, Matilda, von moderner Romantik erfüllt, hat den fixen Gedanken, nur einen Unglücklichen lieben und hierdurch glücklich machen zu ſollen. Ein junger Mann, der ſie liebt, fingirt, um ſie von dieſer Grille zu heilen und hierdurch an's Ziel ſeiner Wünſche zu kommen, ein plötzlich über ſich hereinbrechendes Unglück. Arm und hilfslos geworden, wendet ihm Madilda ſofort ihre volle Neigung zu, die ſie ſchon vorher nur künſtlich unterdrückt hatte. Sie durchläuft nun eine kurze Schule des Unglücks, um geheilt in den Hafen des Glücks wieder einzulaufen. Eine ungleich anmuthigere Erfindung als die verwandte Schule des

Lebens von Raupach und dabei auch sehr sinnreich durchgeführt. Nicht minder vorzüglich ist seine Indulgencia para todos (Nachsicht für Alle). Er schrieb seine wenigen Stücke zwischen den Jahren 1815—20.

In ungleich bedeutenderem Sinne, wenn auch nicht mit gleichem Talente wie Breton faßte Ventura de la Vega die Sittenkomödie auf. 1807 in Buenos Ayres geboren, übersiedelte derselbe 1818 ganz nach Madrid, wo er bis zu seinem 1865 erfolgten Tode blieb. Sein Hombre mundano (der Weltmann) und La segunda dama duende (die zweite Dame Kobold), welche Scribe seinem Text zur Oper Le domino noir zu Grunde gelegt, haben besonders Beifall erworben. Auch hat er für den Componisten Brasili selbst einen Text zu dessen El diablo predicador geschrieben, im Uebrigen sich aber nur auf Uebersetzungen aus dem Französischen beschränkt.

Vom Jahre 1844 liegt in der Revue des deux mondes ein interessanter Bericht von Xavier Durrieu vor, welcher sich länger in Spanien aufgehalten, über den Zustand des Madrider Theaters *). Man ersieht daraus unter Anderem, daß mit Ausnahme des Circo die Theatereinrichtungen noch immer viel zu wünschen übrig ließen, jedoch den einen Vortheil vor den unseren darboten, daß es darin nur Sperrsitze gab **).

Unter den Darstellern zeichneten sich damals besonders Matilda Diez und Theodora Lamadrid aus. Hubbard vergleicht die erstere der Mars, die letztere der Georges oder Dorval. Von den Schauspielern war vor allen Julian Roméa, gleich groß im Komischen wie im Tragischen berühmt, obschon einige der Protheater in leidenschaftlichen Rollen dem José Valero den Vorzug gaben. Arjona war ein trefflicher Buffo.

Ueber das Wesen der spanischen Schauspielkunst liegen uns

*) Siehe auch Hubbard, Gustave, Hist. de la Litter. contemp. en Espagne. Paris 1876, dem ich hier auch im Uebrigen noch zum Theil folge.

**) Seit dieser Zeit ist das teatro de la Cruz niedergerissen worden, wodurch die frühere Angaben auf S. 258 Berichtigung findet. Dagegen sind die Theater la Zarzuela Las Variedades, Las Novedades und Lope de Vega nach dem Muster des Circo entstanden.

die trefflichen Beobachtungen des Grafen Schack*) aus eigener A
ſchauung vor, von welchen ich folgende Stellen ausheb e:

„Das Spiel auf den ſpaniſchen Theatern iſt von einer Lebendigkeit, wo
man in anderen Ländern nicht einmal annäherungsweiſe einen Begriff
ein treuer Spiegel des ſüdlichen Volkslebens, das in raſcheren Schlä
pulſirt. — Alles handelt, ſpricht und bewegt ſich. Eben hieraus fließt, n
den an eine andere Darſtellungsweiſe gewöhnten Ausländer im Anfange befre
det, eine oft übertriebene Steigerung im Ausdruck der Gemüthsbewegung
eine ungemeine Mobilität des Geberdenſpiels, ein raſcher Wechſel im Ton und A
druck, eine ungewöhnliche Heftigkeit in den Bewegungen und nicht ſelten ein ſchro
und unvermitteltes Uebergehen von einem Affect in den entgegengeſetzten. Deſſ
unerachtet haben die ſpaniſchen Schauſpieler die feinſten Nüancirungen in ih
Gewalt und grade aus der Weiſe, in welcher ſie die ſchärfſte Analyſe des Einz
uen mit aufwallender Begeiſterung und leidenſchaftlichem Ungeſtüm verbinden, e
ſpringt ein eigenthümlicher Reiz. Eine in allen Theilen durchdachte, auf ſorgfältig
Studium gegründete Darſtellung der Charaktere ſcheint bei ihnen ſeltener [vorz
kommen, vielmehr ſtellt ſich ihre Kunſt mehrentheils als eine glückliche Inſpirati
des Moments dar, wodurch die Geſammtauffaſſung der dramatiſchen Geſtalten freil
bisweilen leidet, aber andererſeits dem erkaltenden Eindruck vorgebeugt wird, d
die allzuweit getriebene Berechnung hervorbringen kann.“ — „Auch gehen ſie keine
wegs darauf aus, durch Beobachtung individueller Züge aus dem Leben die ordin
Wirklichkeit nachzuahmen, ſondern ſind bemüht, die im Geiſt des Dichters geboren
Geſtalten zu verkörpern, wo ſich denn in ihrer Darſtellung Idealismus und Natu
wahrheit auf's glücklichſte durchdringen.“ — „Worin die ſpaniſchen Schauſpie
aber namentlich einzig ſind, das iſt die Grazie, Anmuth und Feinheit, mit der
ſelbſt die Geſtalten, welche ſich am meiſten in der Sphäre des gewöhnlichen Lebe
bewegen, in ein poetiſches Licht zu rücken wiſſen.“ „Das Zuſammenſpiel iſt, d
raſchen inneren Bewegung des Stücks, ſowie dem Spiel der Einzelnen entſprechen
von der größten Lebendigkeit und ſcharf aufeinander treffend, weshalb auch das A
und Abtreten der Figuren mit größter Schnelligkeit von Statten geht. In d
ſicheren] und gewandten Recitation der Verſe ſuchen die beſſeren Schauſpie
ihres Gleichen. Ein falſcher Accent, eine ausgelaſſene Sylbe, welche den Vers z
ſtört, wird aber auch ſofort durch lebhafte Zeichen des Mißfallens gerügt.“ — „D
Art der Recitation wird durch die Natur einer jeden Versform beſtimmt und
läßt ſich nicht bezweifeln, daß dieſelben Grundſätze, die heute auf den ſpaniſch
Theatern] angenommen ſind, ſchon während der Blütheperiode daſelbſt beobach
worden ſeien. Die Romanzen, welche faſt immer erzählenden Inhalts ſind, werd
mit der außerordentlichſten und reißendſten Schnelligkeit vorgetragen, ſo daß ih
Länge keineswegs ermüdend wird und ihre verwickelten, oft durch Zwiſchenſä
unterbrochenen Perioden eine leichte Ueberſichtlichkeit gewinnen. — Für die Redo
dillen und Quintillen geziemt namentlich da, wo ſie Antitheſen, epigrammatiſc

*) A. a. O. II. S. 656.

Pointen und Spiele des Witzes darbieten, eine mehr gehaltene Sprache; doch ist die Rapidität, mit der sie gesprochen werden, noch immer groß, namentlich da, wo sie nur zur Fortführung der Handlung dienen."

Von Schriftstellern wurde damals neben Breton besonders Tomé Robriguez Rubi, geboren 1817 zu Malaga, geschätzt. Er machte anfänglich vorzugsweise die Sitten des niederen Volkes zum Gegenstand seiner Darstellung. Der Sieg des Doctrinarismus (1843) trieb aber auch ihn in eine andere Richtung. Er zog nun die Kreise des Hofes, der Diplomatie, der galanten Halbwelt in die Sittenkomödie ein. Doch hat Rubi Breton, welchem er nachstrebte, entfernt nicht erreicht. Seine besten Stücke dürften vielleicht El arte de hacer fortuna (die Kunst, sein Glück zu machen) und La rueda de fortuna (das Glücksrad) sein.

In der Tragödie erregte Aureliano Fernandez Guerra y Orbe einige Hoffnung mit seinen Dramen La figlia de Cervantes und Alonso Cano, noch mehr aber durch die in Gemeinschaft mit Tamayo y Baus geschriebene Tragödie La rica hombra. Wichtiger als sie sind aber schon deshalb die Dramen Adelardo Lopez de Ayala's, weil sie das, was das heutige Leben bewegt, entschiedner zum Ausdruck bringen. Dies ist hauptsächlich in El hombre de Tejado und in El Tejado de Vidrio der Fall, nicht minder aber auch in dem gegen die Speculation und den Schwindel gerichteten Lustspiele Tanto por ciento (die Agiotage). Von den neuesten Erscheinungen unter den dramatischen Autoren mögen noch Eguilaz, Olona, Narcisso, Serra, Eusebio Asquerino und José Maria Diaz hier einen Platz finden.

Auch die Oper sollte im Laufe dieses Jahrhunderts eine wenn- leich vorerst nur dürftige Pflege finden. Nachdem auch die aus- ndische komische Oper im Circo noch eingeführt worden war, hatte h allmählich aus den Zarzuelas eine Art komischer Oper ent- ickelt. Dies gab Veranlassung, diesen Spielen ein eigenes Theater, Zarzuela, zu erbauen, welches, in der Straße Jovellana gelegen, hl auch hiernach benannt wird. Seitdem ist die komische Oper Madrid in Aufnahme gekommen und hat ihre eigenen Compo- sten und Librettisten. Von jenen haben Barbieri, Arrieta, Oztambide und Oudrid eine gewisse Beliebtheit erworben. Sie nden in den alten Volksliedern und Tänzen eine ergiebige Quelle

der Anregung vor und ihre Melodien zeichnen ſich ebenſo durch die Kraft der Rhythmik wie durch jenen einſchmeichelnden ſinnlichen Reiz aus, welcher dem ſpaniſchen Geiſte ſo eigen iſt. Von den Librettiſten wird Francisco Comprodon als derjenige bezeichnet, welcher hier die Wege gebahnt. Von den Darſtellern werden von Hubbard Salas und Arderius hervorgehoben.

Die Anſtrengungen, welche in Spanien ſeit einem Jahrhundert gemacht wurden, das Theater wieder zu heben und ein dem veränderten Geiſt der Nation entſprechendes Drama ins Leben zu rufen, ſind jedenfalls anzuerkennen, allein die Talente reichten zu dieſer ſchwierigen Aufgabe nicht aus. Die dramatiſchen Dichter, in ihrer Wahl zwiſchen die Vorbilder einer großen nationalen Vergangenheit und die glänzenden Erſcheinungen der von dem Geiſte einer neuen Zeit bewegten, aber fremden Bühne, der franzöſiſchen, und ihrer Regeln geſtellt, ſchwankten ebenſo zwiſchen beiden, wie die abwechſelnd für die eine und andere eintretende Kritik. Doch war es hauptſächlich dieſe letztere, welche für längere Zeit zu Gunſten der Boileau'ſchen Doctrin, ſowie ſpäter für die Victor Hugo'ſche Schule in Spanien entſchied.

Die erſtere, welcher unſtreitig eine relative Wahrheit zu Grunde liegt, mußte ſich durch ihre Einfachheit und Faßlichkeit, noch mehr aber durch den ihr innewohnenden dogmatiſchen Geiſt und ihre allein ſeligmachenden Verheißungen dem ſtrenggläubigen Spanier beſonders empfehlen, während die zweite wieder eine Anknüpfung an das alte nationale Drama zu vermitteln oder ſeinem Phantaſiebedürfniß und ſeiner glühenden Sinnlichkeit doch in dieſer Beziehung einen Erſatz dafür darzubieten ſchien.

Die dramaturgiſchen Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts haben, ſoweit ſie hier überhaupt zu berückſichtigen waren, ſchon in dem Vorausgehenden berührt werden können. Ihre Schriften haben heute faſt nur noch einen literarhiſtoriſchen Werth. Die hierher gehörenden Arbeiten der ſpäteren Zeit ſind vorzugsweiſe in den jetzt zu einem raſchen Aufſchwung gelangenden Zeitſchriften*) en-

*) Die erſte literariſche Zeitſchrift war Clavijo y Fayardo's Pensador 1737 bis 47. Ihm folgten ſpäter El memorial de los literatos und Las cartas literarias. Beſonders ſeit der im Jahre 1834 erfolgten Freigebung der Preſſe war aber eine wahre Fluth von Zeitungen und Zeitſchriften hervorgetreten. In

)der als Einleitungen zu neuen Ausgaben und Sammlungen
:rken der alten dramatiſchen Dichter, zum Theil aber auch
ſtändig für dieſen Zweck geſchriebene Werke erſchienen. Sie
eils von äſthetiſch-theoretiſchem, theils von literar-hiſto-
iſchem Charakter. Von ihnen müſſen zuerſt die Arbeiten
Männer genannt werden, deren übrige Wirkſamkeit mehr
niger noch dem vorigen Jahrhundert angehört. Zuerſt das
nen verfaßte Lehrgedicht Las reglas del drama des Manuel
Quintana, geb. 1772, geſt. 1857. Quintana, welcher
ſt mit Glück im Trauerſpiele verſuchte und darin von Mar-
: la Roſa ſeiner Zeit ſehr geſchätzt wurde, war nicht nur
Mitarbeiter an der Zeitſchrift Variedades de ciencias,
ra y artes, ſondern begründete auch ſelbſt den Semanario
co. Weit wichtiger aber ſind die hierhergehörigen Schriften
thematikers und Philoſophen Alberto Liſta y Aragon,
775, geſt. 1848). Vor Allem haben deſſen Ensayos lite-
r criticos (Sevilla 1844. 2 Bde.) einen bedeutenden Ein-
vonnen. Während Martinez de la Roſa noch 1822
r Poetica ganz für die akademiſchen Regeln eintrat, ſtrebte
n Duran in ſeinem Discurso sobre la decadenzia del
español und in der Einleitung zur Talia española (Ma-
34), ſowie in verſchiedenen einzelnen Artikeln, ſchon die
: zu den Formen des alten nationalen Theaters an. —
)yl y Zarate und Meſonero Romanos ſind hier
en, letzterer beſonders wegen einer Reihe von Charakteriſtiken
ihmteſten Dramatiker von Lope de Vega bis Cañazares,
er in dem Semanario pintoresco veröffentlicht hat, ſowie

---

ihre gab es allein 98 politiſche Zeitungen in Spanien, von denen nicht
ben den eigentlichen Fachblättern der Literatur und Kunſt mit gewidmet
s trat zwar bald hierin ein Rückſchlag ein. Aber noch 1840 beſtanden 16
rs-, Monats- und Wochenſchriften. Von ihnen iſt die Revista de
ie bedeutendſte. Sie wurde 1831 unter dem Namen Revista española
tauſchte 1837 dieſen Namen mit dem der Revista europea, um 1838
n anzunehmen. Neben ihr ſind als Vertreter der Intereſſen des Dramas
noch El criticon, El censor, La Revista de España y del estranjero,
nario pintoresco español und la revista peninsular zu nennen. Im
67 erſchienen in Madrid 134 Journale, darunter 32 literariſche.

Juan Lombia (El teatro considerado come instituto sociale etc Madr. 1845.), Montiano y Luyando (Discurso sobre las tragedias españoles Madr. 1750.), Ochoa, Moron, Colon y Colon, Hartzenbuſch, Guerra y Orbe, José Solis Pabris und überhaupt die Verfaſſer der Einleitungen zu den verſchiedenen in die Biblioteca de los autores españoles aufgenommenen Ausgaben und Sammlungen.

Es darf indeß nicht unbemerkt bleiben, daß dieſe Schriftſteller faſt durchgehend bedeutender ſind in der literarhiſtoriſchen und äſthetiſchen Kritik als in dem theoretiſchen Theil ihrer Werke, dem es zwar nicht an geiſtvollen Aperçus gebricht, der aber meiſt noch zu ſehr unter dem Einfluß der gegenſätzlichen Strömungen der Zeit ſteht, um ſelbſtändig und frei auf das eigentliche Weſen des Dramatiſchen tiefer eingehen und den aufſtrebenden Dichtern den Weg aus den Wirren des Tages zeigen zu können.

Ungleich bedeutender dagegen iſt das, was in den letzten Zeiten in Spanien auf dem Gebiete der literarhiſtoriſchen Forſchung und der Geſchichtsſchreibung, wenn auch erſt unter Anregung der Arbeiten Bouterweks, Schlegels, Sismondi's (Histoire de la littérature du midi de l'Europe, Paris 1819), Ticknors und Schacks, für das Drama geleiſtet worden iſt. In ununterbrochener Folge ſind neue vorzügliche Ausgaben der älteren dramatiſchen Dichter, ſind Sammlungen ihrer Werke, Studien und Monographien und auch größere literarhiſtoriſche Werke hervorgetreten. Die Ausgaben der einzelnen Dichter ſind, ſo weit es nothwendig ſchien, ſchon berührt worden. Die im Laufe des letzten Jahrhunderts erſchienenen größeren Sammelwerke mögen aber zu beſſerer Ueberſicht hier noch einmal zuſammengefaßt werden. Auf Sedano's Parnaso español (1768—1778) und La Huerta's Teatro español (1785), zwei Werke, die große Anfechtung erfuhren, folgten die Origines del teatro Español des jüngeren Moratin mit dem werthvollen Catalogo de piezas dramaticas, welche neuerdings in die Biblioteca de autores españoles Aufnahme gefunden haben; die Coleccion general de comedias escogidas, Madrid 1826; die Galeria dramatica (teatro antiguo und teatro moderno, Madrid 1836), ſowie die ſchon früher von Manuel Bernardino Garcia herausgegebene Coleccion de las piezas dramaticas de los autores

españoles, welche dem 1838 zu Paris erschienenen Tesoro del teatro español des Ochoa zu Grunde liegt, das ebenfalls neuerdings in die Biblioteca de aut. españ. Aufnahme fand, was auch von der Sammlung der Dramaticos contemporaneos de Lope de Vega etc. von Mesonero Romanos gilt. Die weitaus vorzüglichste aller dieser Sammlungen, zwischen denen noch verschiedene kleinere herlaufen, ist die von Aribau gegründete Ribadeneira'sche Biblioteca de autores españoles (Madrid 1846 u. f.) selbst, ein Unternehmen, auf das ich schon oft zu verweisen hatte und welchem die Literatur keines anderen Landes etwas Aehnliches an die Seite zu stellen hat. Im Jahre 1872 ist aber noch eine zweite im großen Style angelegte Sammlung Coleccion de libros españoles raros ó curiosos in Madrid eröffnet worden.

Unter den Schriftstellern, welche sich durch gelehrte Forschungen und durch geschichtliche Darstellung auf dem Gebiete des Dramas in Spanien verdient gemacht haben, sind C. Pellicer (Tratado historico sobre el origin y progresos de la comedia y del histrionismo en España, Madrid 1804), Antonio Gil de Zarate (Resumen historico de la literatura Españ. Ed. 4. Madr. 1861.), Luis Lamarca (El teatro de Valencia etc. 1840.), Alb. Lista (Lecciones de lit. esp. Madrid 1853), Mesonero Romanos (Rapida ojeada historica sobre el teatro) Bartolomé José Gallardo (Ensayo de una Biblioteca Españ. Madr. 1863) zu nennen, denen die hier einschlagenden zumeist in ihren allgemeineren Geschichtswerken enthaltenen oder in Zeitschriften zerstreuten Studien und Essays von Eugenio Tapia, Ag. Duran, Barrera y Leirado, Hartzenbusch, Guerra y Orbe, Moron, José Sol y Padris u. A. anzufügen sind. Vor Allem aber muß hier das noch im Entstehen begriffene große Werk Amador José de los Rios (1818 zu Baena geboren) Historica critica de la literatura Española, Madrid 1861—65. 7 Bde., hervorgehoben werden. Amador de los Rios ist ein Schüler Lista's, und sein mit dem Aufwande der immensesten Gelehrsamkeit geschriebenes Werk erst bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts vorgeschritten. Da es seit 1865 keine Fortsetzung erfahren und der Autor sich inzwischen anderen gelehrten Arbeiten und auch der politischen Thätigkeit zuge-

wendet hat, ſo läßt ſich freilich nicht ſagen, ob es jemals beendet werden wird.

Es iſt hiernach kein Zweifel, daß in den letzten Zeiten in den wiſſenſchaftlichen Kreiſen Spaniens ein ſehr reges Intereſſe für das Drama beſtand, welches ſich hoffentlich auch auf weitere Kreiſe mit übertragen haben wird, ſo daß hierdurch in gewiſſem Sinne der Grund für eine gedeihliche Entwickelung deſſelben in der Zukunft gelegt worden iſt. Denn die Entwicklung der dichteriſchen, beſonders der dramatiſchen Talente iſt immer mit abhängig von der Empfänglichkeit ihrer Zeit. Ein Volk, welches im Theater nichts als Unterhaltung ſucht, iſt nicht nur einer wahrhaft dramatiſchen Dichtung nicht werth, ſondern es entzieht auch den in ihm hervortretenden dramatiſchen Talenten die zu ihrer Entwicklung unentbehrliche Lebensluft.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.

Das neuere Drama der Italiener.

I.

Entwicklung des nationalen Geistes im Kampfe mit der wicklung der Individualität in Italien. Die Renaissance des Alterthums.

en des Freiheits- und Nationalgeistes der Römer unter den späteren Kaisern. Einfluß der Westgothen und Longobarden darauf. — Zweitheilung Italiens. ismus und Katholicismus. — Die republikanischen Verfassungen der Städte die Staatsverfassung, so wie die Rechtsbegriffe der Longobarden sind zwar der icklung des Freiheitsgefühles, doch nicht der der nationalen Einheit förderlich. — ältniß der Geistlichkeit und des Papstes zu den Freiheiten der Städte. — Aus- ng der weltlichen Macht der Kirche. — Versuch einer Wiederherstellung des römi- Weltreichs unter Karl d. Gr. — Conflict zwischen Kaiser- und Papstthum. — iterung der Städtefreiheiten unter Otto d. Gr. — Die Kirchenreform und die aßungen Gregors VII. — Kampf zwischen Kaiser- und Papstthum. — Gegen- zwischen den oberitalischen Städten und den Kaisern. — Aufblühen der drei elsrepubliken: Venedig, Genua und Pisa. Einfluß der Kreuzzüge darauf. — er und Normannen im Süden. — Die Bildung des neapolitanischen König- s. — Lombardischer Städtebund. — Ghibellinen und Guelfen. — Parteigeist Sonderinteressen. — Veränderte Stellung des Adels zu den Städten. — Ent- ng der Gewaltherrschaften. — Verhältniß der Kaiser und Päpste zu dem Ge- n einer nationalen Einigung. Hindernisse derselben. — Das Condottierenthum. Pest. — Entfesselung der Egoität. — Die Tyrannen. — Sinken des kirch- Ansehens. — Gegensätze der Zeit. — Entwicklung des individuellen Geistes uten und Bösen. — Einfluß des Handels darauf. — Wirkungen des Reich- s. — Aufblühen des Binnenhandels, der Industrie, Gewerbe und Künste. — hrung neuer Bildungselemente. — Erstarkung des Bürgersinnes und des Local- otismus, sowie der individuellen Eigenthümlichkeit. — Mailand. — Florenz. — liche Richtung der Wissenschaft. — Ausbildung einer Rechts- und Staatswissen-

schaft. — Friedrich II., als Begründer einer neuen Staatskunst. — Das Prin der Centralisation und der finanziellen Verwaltung. — Loslösen der Politik der Moral. — Das Studium des Rechts trägt nur zur nationalen Zersplitter noch bei. — Der Einfluß der Naturwissenschaften auf den Handel. — Der merc tile Geist als Ersatz für das Ritterthum. — Mangel einer ritterlichen Dichtung. Fördernder Einfluß des Handels auf die Ausbildung der nationalen Sprache. Entwicklung einer von der Kirche unabhängigen Philosophie. Einfluß derselb — Arnold von Brescia und die Wiedererweckung des nationalen Einheitsgedanke — Roger Baco und der erste Ruf nach Reform. — Thomas von Aquino, der V theidiger der weltlichen Macht der Kirche. — Einfluß der schwärmerischen Philoso Franz von Assisi's und Bonaventura's auf die Entwicklung der Subjectivität. Kampf der Thomisten und Scotisten, des kirchlichen und weltlichen Rechts. Nationale Träume. — Das nationale Kaiserthum Dante's. — Die nationale R publik Cola Rienzi's. — Die nationale Kirchenreform der Catarina von Siena. Schwanken zwischen Glauben und Unglauben. — Büßer und Jubiläen. — Sch frömmigkeit und päpstliche Scheinautorität. — Das verlorene Ideal des Glaub und das Ringen nach einem neuen. Nicht in der sich schon ankündigenden Ref mation, in der Renaissance des classischen Alterthums wird es gefunden. — V änderter Geist der Studien. — Grammatik und Rhetorik. — Anwendung der L teren auf das Leben. — Die lateinische Sprache wird für die nationale erklärt. Die nationale Sprache und Dichtung wird hierdurch bedroht. — Auch die Renaissa ist der Entwicklung des Individuums günstiger als der der nationalen Einheit.

Mit ihr tritt Italien seine dritte Herrschaft über Europa an.

Schon lange vor Untergang des weströmischen Reichs w das Freiheitsgefühl der italischen Völker gesunken. Selbst das den Glanz des römischen Namens gebundene Nationalgefühl die Völker war in demselben Maße verkümmert, als das römische Re auf immer engere Grenzen eingeschränkt worden war. Besonde herabstimmend hatte die Verlegung des Regierungssitzes nach Ko stantinopel, sowie die kurze Zeit später erfolgende Theilung d Reichs darauf eingewirkt. Die weise und milde Herrschaft der erst ostgothischen Könige, welche Italien hierauf eroberten und d Römern ihre Religion, ihre staatlichen Einrichtungen und ihre G setze beließen, würde der Kräftigung des Nationalbewußtseins el förderlich gewesen sein können, wenn nicht noch mehr, als die V schiedenheit der Sitten, welche rasch mit einander verschmolz die Verschiedenheit des religiösen Glaubensbekenntnisses ein Hind niß dafür gewesen wäre. Trotz jener Duldung, welche die arianisch Westgothen den besiegten katholischen Völkern gewährten, bildete s hierdurch zwischen ihnen ein Gegensatz aus, der von den byzan

nischen Kaisern benutzt wurde, um ihre Ansprüche auf den westlichen Theil des Reichs wieder geltend zu machen und endlich die Rückeroberung Italiens zu versuchen, die ihnen zwar nach langen Kämpfen gelang, doch nur um in Bälde von einem neuen, in dasselbe einbrechenden germanischen Volksstamme, den Longobarden, zum größten Theil daraus wieder verdrängt zu werden. In Kurzem hatten sich diese des ganzen italischen Nordens, bis auf den kleinen durch seine Lagunen geschützten Landstrich der Veneter bemächtigt, und gegen Ausgang des sechsten Jahrhunderts fiel auch im Süden der bis Reggio reichende Theil, mit Ausnahme Roms und seines Gebietes und der am adriatischen Meere gelegenen Küstenstädte, in ihre Gewalt, was zur Gründung des lombardischen Herzogthums Benevent führte. Nur Rom, die Statthalterschaft Ravenna, die Seestädte des südlichen Theiles der Halbinsel, sowie der südlichste Theil dieser letzteren selbst, blieben nebst Sicilien noch im Besitz der griechischen Kaiser.

Italien war hierdurch in zwei Theile zerrissen, die noch dazu beide den Keim des Zerfalls in sich trugen. Dies lag für die byzantinischen Besitzungen in ihrem losen Zusammenhange, in der Entfernung von dem Regierungssitze der Kaiser und endlich in den republikanischen Verfassungen, welche die Städte sich noch von den Römern her zu erhalten gewußt hatten; für die Länder der lombardischen Könige aber außer in diesen Verfassungen, welche auch sie in der Hauptsache besessen haben werden, in der Natur und dem Wesen des lombardischen Volkes und seiner staatlichen Einrichtungen.

Die griechischen Kaiser, zu schwach, den Besitz dieser fernen Länder zu schützen, mußten es zu thun ihren Bewohnern meist selbst überlassen, was diesen, besonders denen der größeren Städte, allmählich das Gefühl der Selbständigkeit und Unabhängigkeit gab, welches sie zwar zunächst nur zur vertragsmäßigen Erweiterung ihrer Rechte und Freiheiten benützten, das aber nach und nach zur völligen Losreißung einzelner, die sich mächtig genug dazu fühlten, hinführen mußte. Rom war hierin allen anderen vorangegangen, nicht nur, weil seine isolirte Lage, seine Bedeutung und Größe es hierbei begünstigten, sondern auch weil die Ansprüche, welche die Bischöfe Roms vor allen anderen erhoben, und der hieraus

entsprungene Gegensatz zwischen der römischen und der griechischen Kirche dazu hintrieben. Rom war noch nie in die Hände der lombardischen Eroberer gefallen; jetzt aber riß es sich auch noch mehr und mehr von der Herrschaft der oströmischen Kaiser los. Der Bilderstreit bot den willkommenen Anlaß dazu. Um 726 nahm unter Billigung der longobardischen Könige die Stadt Rom die Form eines Freistaates an.

Im Süden, wo die Handel treibenden Seestädte auf die Ausbildung einer genügenden Macht denken mußten, denselben zu schützen, und die Mittel dazu in dem erworbenen Reichthum fanden, waren sie es, welche zuerst diesem Beispiele folgten. Neapel, Amalfi und Gaëta bildeten das republikanische Element ihrer Verfassungen weiter aus und lösten sich nach der Eroberung Ravenna's durch die Lombarden, dessen Statthalter bisher ihre Obrigkeit gewählt und eingesetzt hatten, immer mehr von der griechischen Oberherrlichkeit los. Zu welcher Blüthe diese Städte sich damals emporschwangen, läßt sich am besten aus dem Vergleiche des heute zu einem unbedeutenden Seestädtchen herabgesunkenen Amalfi mit dem des zwölften Jahrhunderts erkennen, welches an 50,000 Einwohner umfaßte und in allen Häfen Siciliens, Aegyptens, Syriens und Griechenlands Lagerhäuser besaß.

Die Bildung dieser freien Gemeinwesen fiel fast in die Zeit, da im Norden das lombardische Königreich seinen Untergang fand. Keime zu ähnlichen Bildungen lagen auch hier in den Verfassungen der alten Städte vor. Die lombardischen Großen waren zwar in Besitz von Land und Leuten getreten, sie waren über die Marken und Städte gestellt worden; doch fanden sie, was das letzte betrifft, bereits eine ähnliche Einrichtung vor, da schon Constantin in den Städten Defensoren und Schirmvögte eingesetzt hatte. Außer dem Verlust ihrer Mauern werden diese im Wesentlichen nur wenig von ihren Rechten eingebüßt haben, da ihre Verfassungen den lombardischen Begriffen von Selbständigkeit und von Freiheit entsprachen, was darin eine Bestätigung findet, daß ihnen ihre Gesetze belassen wurden, ja es jedem anheim gestellt blieb, unter welchem Gesetze er leben wollte, daher auch bei ihnen die römische, lombardische, salische, ripuarische, deutsche und baiersche Gesetzgebung gleiche Gültigkeit hatten. Auch zeichneten sich die lombardische Ge-

ig selbst durch sehr freie Rechtsanschauungen aus, da sie en Glauben an Hexerei für etwas Ungereimtes hielt und er diesem Vorwand stattfindende Tödtung einfach als Mord te und bestrafte. Ebenso unterschieden die Lombarden sich übrigen germanischen Völkern in der Auffassung der Gottes-

Sie behielten den gerichtlichen Zweikampf zwar bei, aber ig Luitprand bemerkt ausdrücklich dazu, daß er das dabei nde Gottesurtheil keineswegs für zuverlässig halte, da Manche ohne zureichenden Grund daraufhin verurtheilt seien.

dem führten die lombardischen Eroberer, wie viele der alten er des Landes sie auch unterdrückt haben mochten, denselben ieder neue Keime der Freiheit und Selbständigkeit zu. mern hatte das Vaterland höher, als die individuelle Frei- olten. Sie waren gewohnt diese letztere jenem unterzuordnen. manischen Völker schätzten dagegen die individuelle Freiheit bständigkeit über alles. Da aber das höhere Maß beider Macht und dem Machtgefühl wurzelt, so suchte sie ein jeder weise darin zu bethätigen, daß er sich ein möglichst großes n Macht zu erwerben suchte. Ein fortgesetzter Krieg Aller le würde die Folge gewesen sein, wenn man die aus solchen entspringende Ungleichheit nicht von Zeit zu Zeit wieder geregelt und festgestellt hätte. So war die stufenweise ung verschiedener Stände entstanden, von denen sich jedoch s möglichste Maß von Freiheit und Selbständigkeit zu suchte. Der letzte Stand sank freilich dafür bis zur Knecht- erab. Ursprünglich war er wohl nur aus den besiegten ern des offenen Landes gebildet worden. Doch gehörten neswegs alle dazu. Vielmehr zerfielen die Bauern in drei von denen die der Leibeigenen nur die unterste war. Den men Uebergriffen der Mächtigen war theils durch die ung jeden Besitzes mit entsprechenden Dienstleistungen und , theils dadurch eine Grenze gezogen, daß jeder Besitz h königliche Belehnung zu einem rechtlichen wurde, daher ch Entziehung des Lehns wieder aufgehoben werden konnte. wurde die Oberherrlichkeit des Lehnsherrn und dessen msrecht auf das Ganze nach und nach ebenso illusorisch,

wie die Freiheit der niederen Stände. Die Herren und Edelleu auf ihren Burgen trotzten den Grafen der Städte, wie diese Graf dem Könige. Schon nach dem Tode Clephis II. (576) würde d lombardische Reich in dreißig Herzogthümer zerfallen sein, weil d Häupter derselben eines Oberhauptes nicht zu bedürfen glaubte wenn der zehn Jahre später ausbrechende Krieg gegen d Franken und Griechen sie nicht zu einer neuen Wahl wieder g nöthigt hätte.

Wie günstig dies alles für die Entwicklung der individuell Freiheit und Selbständigkeit, wenn auch nur der höheren Stänk gewesen sein mag, so war es der Entwicklung des Nationalgefüh und der nationalen Einheit doch eher feindlich. Wohl erhob si jenes Freiheits- und Selbständigkeitsgefühl gelegentlich zu eine selbst opfermüthigen Patriotismus, aber dieser Patriotismus reich selten über das Gebiet der einzelnen Städte hinaus.

Die Entwicklung der Städtefreiheit wurde aber dadurch g fördert, daß sie von der römischen Geistlichkeit, die sich auf sie i ihren Kämpfen gegen den Arianismus stützte, geschützt wurk Schon unter den römischen Kaisern war diese gelegentlich, n z. B. der heilige Ambrosius gegen Theodosius d. G., für die Volk rechte eingetreten. Der Abzug Attila's aus Rom, auf die Vo stellungen Leo's d. Gr. hin, worin man einen wunderthätigen Ei fluß zu erkennen vermeinte, hatte in ungewöhnlicher Weise das Ansek der römischen Bischöfe gestärkt, welche die Suprematie, die beanspruchten, wohl anfänglich nur auf die Weltherrschaft Rom später, um diesen Anspruch zu kräftigen, aber noch auf die A hauptung gründeten, die Erben und Nachfolger des Apostels Petr zu sein, dem nach ihrer Auslegung die Stellvertretung Chri von diesem übertragen worden wäre. Dieses Ansehen wur noch dadurch vermehrt, daß die katholische Geistlichkeit zur V theidigung ihrer Kirche gegen den Arianismus eines Oberhaup dringend bedurfte. Endlich aber wurde der Bruch mit den grie schen Kaisern von den Päpsten noch dazu benutzt, ein größeren Einfluß auf das weltliche Regiment der Stadt Rom gewinnen, wogegen sie dieser letzteren einen Antheil an der Pap wahl und an den Concilen einräumten, ein Recht, welches ihr von Leo IV. wieder bestritten, durch Beschluß des Lateranisch

Concils völlig entzogen und ausschließlich auf die Cardinäle übertragen wurde.

Inzwischen verfolgten die longobardischen Könige unabläſſig den Gedanken, Italien ganz unter ihre Herrschaft zu beugen, und nachdem es ihnen gelungen war, die Griechen aus ihrer letzten Besitzung in Oberitalien., aus Ravenna, zu verdrängen (749), wendeten sie sich auch gegen Rom. Schon Gregor XII. hatte Verbindungen mit Karl Martel unterhalten und Stephan II., die von ihnen drohende Gefahr voraussehend, die Wahl König Pipins unterstützt, um sich in ihm einen Freund zu erwerben. Er reiste jetzt selbst zu ihm hin und verstand, sich ihn auch bei dieser Gelegenheit noch zu verpflichten und gleichzeitig das Ansehen der Päpste zu mehren, indem er dessen beiden Söhnen die kirchliche Weihe als Nachfolger auf dem fränkischen Throne ertheilte und ihn, wie sie, im Namen der Stadt Rom zu Patriciern dieser letzteren ernannte, obwohl er weder zu dem einen, noch zu dem anderen ein Recht hatte.

Der Erfolg, der in den Augen der Menschen so häufig das Recht aber schafft, war auf der Seite des Papstes. Pipin folgte der Einladung und zwang die Longobarden zur Herausgabe der Statthalterschaft von Ravenna, das er aber nicht dem griechischen Kaiser, sondern dem heiligen Stuhl überlieferte und hierdurch den Grund zu der weltlichen Macht der Päpste legte. Karl der Große führte das von seinem Vater begonnene Werk, die Wiederherstellung des römischen Weltreichs, weiter fort. Er zwang die Longobarden zur Unterwerfung und Heeresfolge, und ließ seine beiden Söhne, Pipin und Ludwig, ebenfalls wieder vom Papste, jenen zum König der Longobarden, diesen zum König von Aquitanien krönen, wogegen er nicht nur die Schenkungen seines Vaters bestätigte, sondern auch neue hinzufügte, die dann von Ludwig dem Frommen noch weiter vermehrt wurden. Obschon dieser Besitz von den griechischen Kaisern zunächst noch bestritten ward, so war die moralische Wirkung jener Schenkungen doch eine bedeutende, da hierdurch anerkannt wurde, daß die Kirche ein Recht auf weltlichen Besitz habe und weltliche Hoheitsrechte mit ihren geistlichen, selbst dann noch vereinigen dürfe, wenn dieselben auf gewaltsame Weise erworben waren. Das Papstthum und die Geistlichkeit war hier-

wie die Freiheit der niederen Stände. Die Herren und Edelleute auf ihren Burgen trotzten den Grafen der Städte, wie dieſe Grafen dem Könige. Schon nach dem Tode Clephis II. (576) würde das lombardiſche Reich in dreißig Herzogthümer zerfallen ſein, weil die Häupter derſelben eines Oberhauptes nicht zu bedürfen glaubten, wenn der zehn Jahre ſpäter ausbrechende Krieg gegen die Franken und Griechen ſie nicht zu einer neuen Wahl wieder genöthigt hätte.

Wie günſtig dies alles für die Entwicklung der individuellen Freiheit und Selbſtändigkeit, wenn auch nur der höheren Stände, geweſen ſein mag, ſo war es der Entwicklung des Nationalgefühls und der nationalen Einheit doch eher feindlich. Wohl erhob ſich jenes Freiheits- und Selbſtändigkeitsgefühl gelegentlich zu einem ſelbſt opfermüthigen Patriotismus, aber dieſer Patriotismus reichte ſelten über das Gebiet der einzelnen Städte hinaus.

Die Entwicklung der Städtefreiheit wurde aber dadurch gefördert, daß ſie von der römiſchen Geiſtlichkeit, die ſich auf ſie bei ihren Kämpfen gegen den Arianismus ſtützte, geſchützt wurde. Schon unter den römiſchen Kaiſern war dieſe gelegentlich, wie z. B. der heilige Ambroſius gegen Theodoſius d. G., für die Volksrechte eingetreten. Der Abzug Attila's aus Rom, auf die Vorſtellungen Leo's d. Gr. hin, worin man einen wunderthätigen Einfluß zu erkennen vermeinte, hatte in ungewöhnlicher Weiſe das Anſehen der römiſchen Biſchöfe geſtärkt, welche die Suprematie, die ſie beanſpruchten, wohl anfänglich nur auf die Weltherrſchaft Roms, ſpäter, um dieſen Anſpruch zu kräftigen, aber noch auf die Behauptung gründeten, die Erben und Nachfolger des Apoſtels Petrus zu ſein, dem nach ihrer Auslegung die Stellvertretung Chriſti von dieſem übertragen worden wäre. Dieſes Anſehen wurde noch dadurch vermehrt, daß die katholiſche Geiſtlichkeit zur Vertheidigung ihrer Kirche gegen den Arianismus eines Oberhauptes dringend bedurfte. Endlich aber wurde der Bruch mit den griechiſchen Kaiſern von den Päpſten noch dazu benutzt, einen größeren Einfluß auf das weltliche Regiment der Stadt Rom zu gewinnen, wogegen ſie dieſer letzteren einen Antheil an der Papſtwahl und an den Concilen einräumten, ein Recht, welches ihr erſt von Leo IV. wieder beſtritten, durch Beſchluß des Lateraniſchen

ncils völlig entzogen und ausschließlich auf die Cardinäle über-
agen wurde.

Inzwischen verfolgten die longobardischen Könige unablässig
n Gedanken, Italien ganz unter ihre Herrschaft zu beugen, und
achdem es ihnen gelungen war, die Griechen aus ihrer letzten
esitzung in Oberitalien, aus Ravenna, zu verdrängen (749),
endeten sie sich auch gegen Rom. Schon Gregor XII. hatte
Verbindungen mit Karl Martel unterhalten und Stephan II., die
on ihnen drohende Gefahr vorausseh end, die Wahl König Pipins
nterstützt, um sich in ihm einen Freund zu erwerben. Er
eilte jetzt selbst zu ihm hin und verstand, sich ihn auch bei dieser
elegenheit noch zu verpflichten und gleichzeitig das Ansehen der
äpste zu mehren, indem er dessen beiden Söhnen die kirchliche
eihe als Nachfolger auf dem fränkischen Throne ertheilte und ihn,
e sie, im Namen der Stadt Rom zu Patriciern dieser letzteren er-
nnte, obwohl er weder zu dem einen, noch zu dem anderen ein
cht hatte.

Der Erfolg, der in den Augen der Menschen so häufig das
cht aber schafft, war auf der Seite des Papstes. Pipin folgte
Einladung und zwang die Longobarden zur Herausgabe der
atthalterschaft von Ravenna, das er aber nicht dem griechi-
n Kaiser, sondern dem heiligen Stuhl überlieferte und hierdurch
Grund zu der weltlichen Macht der Päpste legte. Karl der
roße führte das von seinem Vater begonnene Werk, die Wieder-
rstellung des römischen Weltreichs, weiter fort. Er zwang die
ngobarden zur Unterwerfung und Heeresfolge, und ließ seine
den Söhne, Pipin und Ludwig, ebenfalls wieder vom Papste,
en zum König der Longobarden, diesen zum König von Aqui-
ien krönen, wogegen er nicht nur die Schenkungen seines Vaters
estätigte, sondern auch neue hinzufügte, die dann von Ludwig
em Frommen noch weiter vermehrt wurden. Obschon dieser Besitz
on den griechischen Kaisern zunächst noch bestritten ward, so war
ie moralische Wirkung jener Schenkungen doch eine bedeutende, da
ierdurch anerkannt wurde, daß die Kirche ein Recht auf weltlichen
Besitz habe und weltliche Hoheitsrechte mit ihren geistlichen, selbst
ann noch vereinigen dürfe, wenn dieselben auf gewaltsame Weise
rworben waren. Das Papstthum und die Geistlichkeit war hier-

durch in ein ganz neues Verhältniß zur Welt und insbesondere z
Italien getreten, weil nun die kirchlichen Aemter nicht mehr da
Ziel eines inneren heiligen Berufs blieben, sondern zu solchen de
weltlichen Ehrgeizes, der Habsucht und Herrschbegierde gemach
werden konnten und nur zu oft auch gemacht wurden, die Päpst
als weltliche Herrscher, aber zu dem bestrittenen Rang dieser letz
teren um so mehr herabsinken mußten, als ihre weltliche Mach
eine verhältnißmäßig unbedeutende blieb.

Die verderblichen Folgen hiervon sollten schon bald nac
Karls d. Gr. Tode hervortreten, und eine Zeit des tiefsten Ver
falles der Kirche und Geistlichkeit einleiten. Man braucht sich nu
zu erinnern, daß fast sechzig Jahre lang zwei verbuhlte Weiber vo
edler römischer Abkunft, die berüchtigte Theodora und ihre Tochte
Marozia, über die Herrschaft der Kirche verfügten, Päpste ernannten
bekriegten, absetzten, einkerkerten, vielleicht sogar mordeten, und aud
einem das Leben gaben, Johann XI., dem Sohn der Marozia (wi
man glaubt mit dem Papste Sergius gezeugt), der den päpstliche
Stuhl, kaum 21 Jahr alt, bestieg.

Es läßt sich begreifen, welche Wirkung dies auf alle übrige
Verhältnisse ausüben, in welche Rohheit und Unwissenheit die itali
schen Völker damals versinken mußten, wie neben der Verachtun
der Priester der crasseste Aberglaube um sich griff und welche kläg
liche Rolle die unfähigen Nachfolger Karls d. Gr. hierbei spielte
bis der letzte von ihnen dem gefährlichen Besitze freiwillig en
sagte und die Herzöge von Friaul und die Grafen vo
Provence sich längere Zeit abwechselnd den Besitz des e
ledigten Thrones streitig machten. Der Gegensatz von Arianis
mus und Katholicismus, welcher unter den longobardischen Könige
die Bewohner Italiens getrennt hatte, war damals längst übe
wunden; die nationale Einheit dadurch aber keineswegs wesentlic
gefördert worden. Im Süden des Reiches bestand nicht nu
noch immer das longobardische Herzogthum Benevent, welches de
griechischen Kaisern den letzten Besitz in Italien zu entreißen sucht
von Sicilien hatten inzwischen (827) auch noch die Araber Beſ
ergriffen, welche von hier aus räuberische Einfälle in das übrig
Italien machten und 846 sogar plündernd bis Rom drangen. I
Oberitalien hatte die Herrschaft der Karolinger einen großen Besitz

chſel bedingt. An die Stelle der longobardiſchen Herren und afen waren nun deutſche, zumeiſt aber Erzbiſchöfe und Biſchöfe treten. Die ſchon hieraus entſpringenden Gegenſätze wurden aber rch den Parteigeiſt genährt, welchen die Kämpfe der Her=e von Friaul und der Grafen von Provence um die lombardiſche one hervorriefen. In dieſem Zuſtande fand Otto der Große alien, als er, von der Partei dieſes letzteren berufen, in dieſem nde erſchien, um mit der Hand der Wittwe des Königs Lothar n Italien zugleich den Anſpruch auf die lombardiſche Krone erwerben und gegen Berengar von Friaul geltend zu machen. och knüpfte er ſelbſt noch größere Pläne daran. Denn auch er r von der Idee Karls des Großen, ein neues Weltreich zu ünden, erfaßt worden, doch mochte er die Verhältniſſe noch nicht t reif dazu halten, da er ſich vorerſt mit der Beſitzergreifung der delheid'ſchen Erbgüter und Berengars Lehnseid begnügte. Erſt ch einer zweiten Aufforderung kehrte er nach Italien zurück, ſen letzteren aus ſeinem Beſitz zu verdrängen, nachdem er vorher Rom von Johann XII. zum Kaiſer gekrönt worden war. Der apſt, hierdurch erſchreckt, knüpfte Verhandlungen mit der Partei erengars an. Otto, von dieſem Verrathe empört, berief ein ncil, von dem er den doppelzüngigen Papſt, an deſſen ſittlicher ttartung er doch bisher keinen Anſtoß genommen, auf Grund der gen ihn erhobenen Anklagen abſetzen und in Leo VIII. einen chfolger ernennen ließ.

Bei dieſer Gelegenheit ſollte das Freiheitsgefühl der Städte, t welchem die deutſchen Kaiſer noch ſo ſchwere Kämpfe zu be=hen hatten, zum erſten Male, wenn auch in keiner ſehr rühm=hen Sache, emporflammen. Die Römer, in jener Abſetzung en Eingriff in ihre Rechte erblickend, traten auf die Seite hanns XII. Ihr republikaniſcher Sinn war von Alberic, einem hne der Marozia, durch die Erinnerung an ihre frühere Größe weckt worden, freilich nur in der Abſicht, Rache an dem zweiten tten der letzteren zu nehmen. Die Namen Conſul und Republik erhielten für kurze Zeit den Traum der wiedererrungenen Frei=t, aus welchem die Römer nur wieder zu raſch durch die bar=iſche Rache Otto's geriſſen wurden. Indeſſen hinderten dieſe ahrungen den letzteren nicht, die Freiheiten der lombardiſchen

Städte gegen ihre Herren, die Bischöfe und Erzbischöfe zu stärk
Er urtheilte ganz richtig, daß derselbe Geist, der sich in Rom
heftig gegen ihn selber erklärt hatte, hier eine Waffe gegen
Uebergriffe der Kirche und Geistlichkeit zu werden versprach.
legte aber hierdurch zugleich den Grund zu der späteren Selbst
digkeit der Städte, wie er durch sein Verfahren gegen den Pa
den Grund zu dem Streite und Kampfe um die geistliche u
weltliche Macht der Kaiser und Päpste gelegt hatte. In R
stand jener Geist unter Crescentius nur zu bald wieder feindl
gegen das Haus der Ottonen auf und Otto III. fiel ihm z
Opfer.

Die Gewalt der Kaiser wuchs unter Heinrich II. und L
noch fort. Dies, wie das unter dem schamlosen Wandel
gleichzeitigen Päpste gesunkene Ansehen und der innere Verfall
Kirche, ließ in dem kühnen, energischen und hochfahrenden Ge
des Mönches Hildebrand, nachmaligem Papste Gregor VI
zugleich den Gedanken einer Kirchenreform, wie der Bekämpfu
der Fremdherrschaft und der Wiederherstellung und Erweiteru
der kirchlichen Macht entstehen. Hildebrand vereinte mit leid
schaftlicher Energie und unbeugsamer Consequenz eine tiefe politis
Einsicht und bis in seine spätere Zeit auch eine außergewöhnli
Selbstentäußerung. Zwanzig Jahre lang begnügte er sich,
Wahlen der Päpste zu lenken und durch diese (Stephan
Nicolaus II. und Alexander II.) seine Ideen zur Ausführu
bringen zu lassen, ehe er es an der Zeit hielt, selbst nach
päpstlichen Tiara zu greifen. Doch war alles von ihm indeß v
bereitet worden, um nun die letzten gewaltigen Schläge gegen
Macht und das Ansehen der Kaiser zu führen. Er hatte du
Stephan IX. die Ehelosigkeit der Priester anordnen und du
Nicolaus II. das Recht der Päpste auf die alleinige Besetzung
kirchlichen Stellen in Anspruch nehmen lassen. Er hatte un
Berufung auf die pseudoisidorischen Decretalen die weltliche Ma
der Päpste vergrößert und sich die Obergewalt über letztere
gemaßt. Diese Aenderungen waren zu tiefgehend, als daß sie o
Widerstand hätten durchgeführt werden können. Nicht nur
weltlichen Fürsten, sondern auch ein Theil der höheren Geistlich
besonders die lombardischen Bischöfe, lehnten sich gegen diese Ub

ffe der Papstgewalt auf. Sie wurde jedoch durch die Lage der t und den Gang der Ereignisse begünstigt. Die Ernennung egors VII. zum Papst fiel mit der Mündigkeitserklärung Hein- hs IV. zusammen. Die Investiturfrage brachte sofort den Con- t zwischen beiden zum Ausbruch. Gregor forderte, was bisher Deutschland beanstandet worden war, daß das vermeintliche cht der Kirche darauf zum Gesetze erhoben werde. Dem Wider- ıde des jungen Kaisers folgte der Bann, welcher von den hab- htigen Großen des Reichs zu deren Vortheil benutzt wurde. inrich IV., verlassen und muthlos, eilte, seinen Frieden mit der che zu machen. Noch hätte er eine Stütze in der lombardischen istlichkeit finden können, die sich zur Vertheidigung seiner Rechte eit zeigte, allein er traute ihr nicht. Gregor, um das Ansehen r Kirche rasch auf den höchsten Gipfel zu treiben, mißbrauchte : Macht dieser letzteren in einer Weise, welche ihm in der ıkunft selbst wieder verderblich ward. Der Kampf zwischen ıiser- und Papstthum, welcher Italien für Jahrhunderte in Par- en zerreißen und mit blutigen Kriegen erfüllen sollte, war hiermit klärt. Es gelang zwar Heinrich V., den Papst Paschalis zur ıönung unter dem ausdrücklichen Verzicht auf das ausschließliche westiturrecht der Kirche zu zwingen, sobald er jedoch nach Deutsch- nd zurück gekehrt war, erklärten die Cardinäle die Krönung wie ren Verzicht als erzwungen für ungültig.

Der Fortschritt, welchen die Entwicklung der Selbständig- eit der norditalischen Städte inzwischen gemacht hatte, ır bei diesem Römerzuge offen hervorgetreten, da sie fast alle dem ıiser die dabei üblichen Leistungen versagt hatten. Länger schon tten die Städte wieder das Recht erhalten, Mauern zu ihrem chutze zu bauen, womit zugleich die Bewilligung, Söldner zu rben und zu unterhalten, verknüpft war. Sie hatten sich der vom ıiser eingesetzten Grafen wieder entledigt und wählten sich frei ren Schultheiß und Heerführer. Es war hierdurch ein Geist der riheit erwacht, der durch den Widerstand, welchen die Bischöfe ı Päpsten entgegensetzten, und durch das Beispiel der drei großen ıdelsrepubliken Venedig, Genua und Pisa genährt wurde. ch grade die Haltung dieser durch ihren Welthandel, be- bers seit Beginn der Kreuzzüge, mächtigen Städte, welche in

wechſelſeitiger Eiferſucht ihre Sonderintereſſen ganz losgelöſt v
denen des übrigen Italiens verfolgten, mußte erkennen laſſe
daß dieſer ſich entwickelnde Freiheitsgeiſt welcher hauptſächli
auf dem durch den Handel erworbenen Reichthum beruh
ſich ſchwerlich aus der Enge des Localpatriotismus erheb
und von ihm für die Entwicklung des Nationalgeiſtes und d
nationalen Einheit gewiß nichts zu hoffen ſein werde. Welch
Aufſchwung zu dieſer Zeit der Wohlſtand einzelner Städte g
nommen, läßt ſich ſchon daraus erkennen, daß bei einer Ve
ſammlung, die Lothar II. 1137 auf den roncaliſchen Feldern hiel
nicht weniger als 40,000 Mailänder in Rüſtung erſchienen ware
Weſſen man ſich aber von dieſer Macht zu verſehen hatte, ge
daraus hervor, daß die Mailänder Bürger den Adel ihres G
bietes, um dieſen von ſich abhängig zu machen, zum Häuſerbau h
ſich nöthigten und die kleineren Städte zu Allianzen aufforderte
die ihre Selbſtändigkeit einſchränkten, widrigenfalls ſie dieſelben m
Krieg und Zerſtörung bedrohten.

Zur Zeit, da dieſer übergreifende Geiſt der Freiheit ſi
im Norden Italiens ſo trotzig zu regen begann, ſollten d
Freiſtaaten, die ſich im Süden deſſelben gebildet hatten, der En
ſtehung eines neuen größeren Reiches erliegen. Dies ging von de
Normannen aus, die, von ihnen zum Schutz gegen die doppelte
Angriffe der Sarazenen und der griechiſchen Kaiſer herbeigerufe
nun ſelbſt ihre Niederlaſſungen zu erweitern ſtrebten, und bald ei
größeres Reich zuſammengebracht hatten, welches ihnen von dem i
ihre Gefangenſchaft gerathenen Papſt Leo IX. nebſt allen Erob
rungen, die ſie etwa noch in Apulien, Calabrien und Sicilie
machen würden, als Lehen der Kirche ertheilt worden war (1053
Dies gab ihrem Beſitz in den Augen der Welt zwar den Schei
einer gewiſſen Berechtigung, brachte denſelben aber andererſeits i
Abhängigkeit von der Kirche, die hierdurch dem aufgeſtellten Grun
ſatz Geltung verſchaffte, daß alles Recht auf Beſitz einzig nur Au
fluß ihrer Oberherrlichkeit ſei; in einer Weiſe jedoch, welche d
Beraubung ganz gleich kam.

Die Bildung des neapolitaniſchen Königreichs
welches bald den ganzen ſüdlichen Theil der Halbinſel nebſt Sicilie
umfaßte, darf als der Anfang einer ganz neuen Aera der Staate

n Italien angesehen werden, die aber zunächst in den heilen des Landes durch den republikanischen Geist der ie wechselseitige Eifersucht und die gemeinsamen Kämpfe Ansprüche der deutschen Kaiser aufgehalten wurde. Den zu hatte im Norden, freilich ganz unabhängig von den und Schicksalen des übrigen Italiens, weil durch außer- roberungen (der Küstengebiete von Istrien), Venedig ge- rst später, Anfang des 12. Jahrhunderts, dehnte es die- h noch auf Gebiete Italiens, wie Genua auf die Küsten- e Riviera und Pisa auf das der Maremmen und der rdinien aus.

waren ähnliche Uebergriffe Mailands, welche zur Zer- s sich ihnen widersetzenden Lodi und zur Vertheilung von wohnern in sechs offene Plätze geführt hatten, so wie der rnolds von Brescia, die altrömische Republik oder doch isch-römisches Kaiserthum wiederherzustellen (ein Gedanke, nstreitig das Verlangen nach nationaler Einheit zu Grunde Friedrich Barbarossa zum ersten Mal nach Italien lailand verfiel hierbei selbst einem ähnlichen Schicksale wie Brescia und Piacenza mußten ihre Bundesgenossenschaft mit härteste büßen und Tortona wurde der grausamen Rache lich gesinnten Pavia preisgegeben. Dies rief ein Gefühl rung in allen Städten des Nordens hervor, welches ein genannt werden darf und durch den Druck der Podestas wurde, welche vom Kaiser theils neben, theils statt der frei erwählten Obrigkeiten eingesetzt worden waren. Unter ständen gelang es dem Papste Alexander III. sehr leicht, Vicenza, Padua und Treviso zu einem Bund zu vereinigen elcher sich wenige Jahre später zu dem lombardischen er Städte erweiterte, zu dessen ersten Beschlüssen und n der Wiederaufbau Mailands gehörte.

sen dachten nicht alle Städte Italiens gleich. Es bildeten hr damals zwei Parteien aus, von denen die eine in atischer Weise die Interessen des Kaisers vertrat, als die) diesem entgegenstellte, und auf welche die Namen der d in zwei Lager theilenden hohenstaufischen und anti- schen Partei, die Namen von Waiblingern und Welfen,

übertragen und hierbei in die der Ghibellinen und G verwandelt wurden. Der Papſt, welcher den Guelfenl Leben gerufen hatte, ſtand zwar meiſt, doch keineswegs i Seiten deſſelben, im erſten Falle verſchmolz aber doch da intereſſe mit dem des Papſtes und der Kirche. Weſen dies dem Guelfenthum jedoch ebenſowenig, als das Int republikaniſchen Freiheit. Auf ſeiner Seite ſtanden zuw Tyrannen und Fürſten, wie auf Seiten der Ghibellin die Kirche, ſowie einzelne Freiſtaaten ſtanden, und es ſpät meiſten Städten und Staaten ſowohl eine guelfiſche, wie niſche Partei gab, die abwechſelnd die Oberhand gewan daß hierdurch die Verfaſſung derſelben im Weſentlichen zu werden brauchte. Mehr noch als die Eiferſucht und l patriotismus der Städte zerriß dieſer Parteigeiſt di Oft verbanden ſich wohl auch beide hierzu mit einand vorübergehend waren aber dieſe Verbindungen auf ein Intereſſe gerichtet. Auch ſollten ſie nur zu bald von d und den Ränken des Ehrgeizes, der Habſucht und Herrſ deren Intereſſen benutzt und verwendet werden.

Die Päpſte gingen auch hierin allen anderen vor Stellung der Kaiſer in dieſen Kämpfen war eine für all gebene, für ſie war ein Schwanken von der einen P anderen unmöglich. Sie konnten höchſtens durch Einſch Gewalt, Ueberredung, Verführung das eine oder andere ihnen feindlichen Partei zu ſich herüberziehen. Die Pä traten, je wie es ihr momentaner Vortheil erheiſchte, einen Seite zur anderen, unterhandelten wohl auch g mit beiden, um womöglich beide zu übervortheilen. Dies fand nur zu willige Nachahmung.

Dies hängt mit der veränderten Stellung de zu den Städten zuſammen. Wir ſahen, wie die Mail der Bedrohung ihres Handels durch den auf ſeinen hauſenden Adel dadurch zu erwehren ſuchten, daß ſie ihn werbung des Bürgerrechtes ihrer Stadt und zum Häuſerl nöthigten. Umgekehrt ſuchte der kleinere Adel, um Schutz Vergewaltigung des großen Adels zu finden, dieſes B nach. Der Eintritt des Adels in die Städte hatte aber

wieder die Ausbildung zweier Parteien zur Folge, bei deren Kämpfen die Adelspartei meist die Oberhand behielt, die sich in fast alle wichtigen Aemter zu setzen wußte, zumal der Adel schon immer der in der Führung der Waffen und im Kriegswesen erfahrenste Theil der Bevölkerung war, jetzt aber durch die neue Kampfesart, welche durch die in den offenen Schlachten meist den Ausschlag gebende Reiterei entstanden war, ein um so größeres Uebergewicht hierin erlangt hatte, als die Bürger sich, seitdem sie Söldner in Dienst nahmen, der Führung der Waffen entwöhnten. Zu den Streitigkeiten und Kämpfen der Adels- und Bürgerpartei, gesellten sich ferner die Unruhen, welche aus der wechselseitigen Eifersucht der großen Geschlechter entsprangen, wie die Geschichte Roms Jahrhunderte lang von solchen Kämpfen der Familien Colonna, Orsini und Vitelli erfüllt ist. Um diesen Unruhen zu steuern, schlossen einzelne überwiegend von demokratischem Geiste beseelte Städte, wie Florenz, den Adel ganz von der Besetzung der Aemter aus, andere hielten es für noch sicherer, die höchsten Beamten nicht mehr aus den eigenen Bürgern zu wählen, sondern Fremde dazu zu berufen. So wurden die Podestas anfänglich nur auf ein Jahr gewählt und waren einer strengen Controle unterworfen. Da aber auch diese Wahl sehr bald von der Adelspartei ganz beeinflußt wurde, so waren die Gewählten meist nur von Adel und begünstigten wieder diesen. Das Bürgerthum schloß sich andrerseits zu Zünften zusammen und ließ sich durch seine Anzianen vertreten. Um ihrer Partei jedoch mehr Einfluß zu schaffen, wählten sie aus ihrer Mitte einen Statthalter, den sie dem Podesta entgegenstellten und dessen Machtbefugnisse ihm auf zehn Jahre ertheilt wurden. Dies hatte zur Folge, daß nun der Adel den Podesta ebenfalls wieder aus seiner Mitte wählte und dessen Amtsdauer entsprechend erweiterte, und da dieser schon von Alters her das Recht hatte, mehreren Städten zugleich in solcher Eigenschaft vorzustehen, so wurde hierdurch der Grund zu der späteren Tyrannis gelegt.

Auf diese Weise erhielt Martin de la Torre, nachdem er drei Jahre Podesta von Mailand gewesen war, den Titel eines Aeltesten und Herrn des Volkes, eine Würde und Macht, die bald auch Lodi und später Novara auf ihn übertrugen. Früher schon hatte das Haus Este in Ferrara sich in ähnlicher Weise emporgeschwungen,

und Ezzelino unter kaiſerlichem Schutz den Grund zu einer H
ſchaft gelegt, welche nicht auf freier Wahl oder Uebereinkunft
ruhte, ſondern eine gewaltſam aufgedrungene, durch Erober
erweiterte war, beſonders als in dritter Linie Ezzelino III.,
nannt der Wütherich, ein furchtbares Beiſpiel der Tyrannis g
das zum Schrecken und Elend des Landes bald vielſeitige Na
eiferung fand.

Alles dies, wie günſtig auch für die Entwicklung der Ind
dualität, war aber immer wieder der des nationalen Geiſtes,
nationalen Einheit, nur nachtheilig. Gewiß hat es ſi
einzelne gegeben, welche die letztere mehr oder weniger beſtim
in's Auge faßten, aber nur bei den wenigſten werden wahrh
nationale Antriebe dazu vorhanden geweſen ſein. Die Idee ei
Weltreiches, welche die deutſchen Kaiſer bei ihren Abſichten
Italien verfolgten, war, wie ideal ſie von einzelnen auch erf
worden ſein mochte, doch keine italieniſch-nationale. Sie ſtan
den Italienern als Fremdlinge gegenüber, und was ſie bei ih
Anweſenheit in Italien gewonnen hatten, ging faſt immer verlor
ſobald ſie demſelben wieder den Rücken kehrten. Keiner die
Kaiſer wäre mehr in der Lage geweſen, Italien die Einheit
geben, als Friedrich II. In Italien geboren und durch
burt Beſitzer eines italieniſchen Stammlandes, in welchem er reſidi
dabei ein thatkräftiger, einſichtiger Fürſt, der Schöpfer einer ge
neuen Regierungskunſt, die er vielleicht von den Arabern erle
hatte, ſchien er alle Eigenſchaften dazu zu beſitzen und doch wü
auch er ſchon allein an den Sonderintereſſen der Städte u
Tyrannen, an dem Widerſtande des Papſtthumes geſcheitert ſe
wenn er ſich auch ganz auf den Beſitz von Italien beſchränkt u
nicht zugleich ſeine Hand noch nach Deutſchland ausgeſtreckt hä
Die Päpſte, als die Oberhäupter der Kirche, in welcher all
die italieniſche Nation zu dieſer Zeit eine Einheit noch fa
ſie, die Beſitzer der früheren Hauptſtadt Italiens und der We
vom Zauber des Namens dieſer letzteren umglänzt, ſchienen f
noch mehr zur Ausführung jener großen Aufgabe geeignet. All
ihnen ſtand hierbei das entgegen, was dem weltlichen Beſitz d
Papſtthums überhaupt entgegenſteht, der Widerſpruch zwiſchen de
Charakter der geiſtlichen und der weltlichen Macht zumal jene ei

ſſende, univerſale, dieſe dagegen eine nur auf Italien be-
e, nationale, ſein ſollte. Die Päpſte, ſo herrſch- und hab-
viele von ihnen auch waren, ſcheinen aber die Verhält-
ires Landes doch zu richtig beurtheilt zu haben, um ſo
eifende Pläne zu verfolgen. Sie ſuchten den Länderbeſitz
che wohl mehr und mehr, doch nur bis zu einer gewiſſen
hin zu erweitern und die meiſten zogen in ſpäterer Zeit
or, den Erwerb unter ihre Nepoten zu vertheilen und dieſe
ıd mächtig zu machen. Sie wußten ſehr wohl, daß es ganz
in die Politik der italieniſchen Fürſten, Tyrannen und Städte
ſelbſt zwar ſo viel wie möglich auf Unkoſten anderer aus-
n, dies aber bei jedem anderen nach Kräften wieder
)ern. Die Gefahr, den Einzelnen in einer bedrohlichen
nächtig werden zu ſehen, war es hauptſächlich, was ſie trotz
ıusgeſprochenen egoiſtiſchen Strebens bisweilen zuſammen-
und derartigen Bündniſſen vorübergehend den Schein des
ılſinns verlieh. Selbſt noch die Bildung größerer
:en war hierdurch erſchwert.

ie wurde zwar damals ſchon vorbereitet, aber nur langſam,
m Entſtehen einer ganz neuen Staats- und Kriegs-
zu weiterer Ausführung gebracht. Es war ein langer
urch Blut, Verbrechen und Gräuel, bis die republikaniſchen
ungen der einzelnen Städte alle in Gewaltherrſchaften ver-
, bis die kleinen Tyrannen ſämmtlich von einzelnen mächtigeren
ngen worden waren und ſich größere Fürſten- und Herzog-
ausbildeten. Das Condottierenthum bahnte die
)azu. Selbſt erſt aus dieſen Kämpfen hervorgegangen, durch-
lange das unglückliche Land mit Brandſchatzung, Mord und
tung. Der Krieg war zu einem Gewerbe, zu einer Induſtrie
:n, die rückſichtslos mit allen Mitteln auf eine Schrecken
ende Weiſe betrieben wurde. Eine Meuterei im Heere
s IV. ſoll die erſte Veranlaſſung zur Ausbildung dieſes
ſchen Räuberweſens gegeben haben. Von dieſen Condottieri
erner, ein Deutſcher, der Führer der großen Compagnie,
ſelbſt den Feind Gottes, des Mitleids und des Erbarmens
einer der furchtbarſten. Es konnte nicht fehlen, daß die
, die ſie erzielten, auch Männer aus großen Familien, ſelbſt

Geiſtliche zur Nachfolge reizten. So ſtellte ſich der Johanniterprior Monrealis an die Spitze einer aus Söldnern, meiſt Ueberbleibſeln der großen von den Kaiſern unternommenen Römerzüge, beſtehenden Bande. Auch hierzu hatten einzelne Päpſte das Beiſpiel gegeben, indem ſie ſich ſelbſt an die Spitze der Truppen ſtellten, mit denen ſie auszogen, um die Macht der Kirche, welche der Deckmantel ihrer eigenen Habſucht und Lüſte, ſowie ein Freibrief für jedes Verbrechen war, durch Mord und Brand zu erweitern. Dieſes entſetzliche Condottierenthum, welches, ſo lange es Alle bekriegte, auch von Allen als Feind der Geſammtheit bekämpft wurde, ſuchte ſich ſpäter einen gewiſſen Schein der Berechtigung dadurch zu geben, daß es ſich in den Dienſt einer Stadt oder eines Tyrannen ſtellte, freilich nicht ſelten mit dem Hintergedanken, die ihnen von dieſen anvertraute Macht gelegentlich gegen ſie ſelber zu wenden. Es verkaufte ſich an den Meiſtbietenden, mußte aber eben deshalb in gegenſeitiger Rivalität immer mehr auf die Entwicklung der Waffen und Kriegskunſt bedacht ſein. Es bildeten ſich ſo unter Braccio de Montane und unter Sforza Attendolo die beiden berühmten, ſich feindlich gegenüberſtehenden Schulen der Bracciſten und Sforziſten aus.

Zu dieſer Geißel geſellte ſich aber noch eine andere, faſt furchtbarere, die Peſt, welche im Herbſt 1347 durch genueſiſche Schiffe nach Italien eingeſchleppt worden war. Es war als ob alle Dämonen der Hölle ſich auf das unglückſelige Land geſtürzt hätten. Die Bande der Natur, der Sitte, der Scham ſchienen zerriſſen, die Gewiſſen erſtorben. Die Moral wurde verhöhnt und mit Füßen getreten. An ihre Stelle trat jene furchtbare Lehre, daß der Zweck keine Mittel zu ſcheuen habe, die ſpäter die etwas mildere, aber nicht minder gefährliche, Faſſung erhielt, daß der Zweck die Mittel heilige, und lange ſchon praktiſch ausgeübt worden war, ehe ſie theoretiſch ausgeſprochen und von Macchiavelli in ſeinem „Buche vom Fürſten“ in ein Syſtem gebracht wurde. Der Mord ſchritt bald in allen Geſtalten einher, im Gewande der verführeriſchen Schönheit, wie der herzgewinnenden Vertraulichkeit, in den der Luſt, der Liebe und Freundſchaft. Nicht ſelten wurden gewaltſame Hinrichtungen und argliſtige Vergiftungen von der ausgelaſſenſten Feſtfreude eingeleitet. So ward der Condottiere Co[illegible]

magnola von der Republik Venedig wie ein Triumphator empfangen und festlich bewirthet, um am Schlusse des Mahles dem peinlichen Gericht überliefert und nach kurzem Processe hingerichtet zu werden. In der Kunst, mit Lächeln zu morden, übertrafen aber später die Borgia alle ihre vielen Vorgänger. Arglist und Verstellung wurden damals fast mehr, als offene Gewalt noch gefürchtet.

In dieser Zeit, wo in den höheren Lebenskreisen bald keiner dem anderen mehr traute, wo jeder jeden, der ihm in den Weg trat, aus diesem zu räumen ein Recht zu haben glaubte, wo selbst der bloße Verdacht dazu hinreichte, konnte natürlich am wenigsten Verlaß auf die Treue der Condottieri sein. Sie waren eine zweischneidige, sich nur zu oft gegen sie selbst kehrende Waffe in den Händen der Fürsten, die sich ihrer zur Verfolgung ihrer ehrgeizigen Zwecke bedienten. Nicht immer begnügten sie sich aber damit, auf die feindliche Seite zu treten, sie maßten sich auch selbst den Besitz ihrer Herren an, sich ihrer und ihres Anhangs kaltblütig entledigend. Nicht immer wurde aber auch ihre Treulosigkeit auf so gelinde Weise bestraft, wie die des berühmten Sforza Attendolo, den der betrogene Papst Gregor XII. zwar mit dem Fuße am Galgen hangend im Bilde ausstellen ließ, einen Zettel in seiner Linken haltend mit den Worten: „Ich bin Sforza, Bauer von Cotognola, ein Verräther, der zwölfmal wider seine Ehre der Kirche die Treue brach", denselben aber dann doch wieder zu Gnaden in seine Dienste nahm. Wir lernten dagegen das Verfahren Venedigs gegen seinen von ihm vielleicht nur beargwohnten Condottiere schon kennen. So ließ auch König Ferrante trotz aller gegebenen Bürgschaften den Giacomo Piccinino, dem er nichts Gutes zutraute, bei einem Besuche ermorden, und Papst Eugen auf bloßen Verdacht hin seinen Cardinallegaten Vitteleschi, welcher zugleich die Rolle eines furchtbaren Bandenführers gespielt hatte, arglistig gefangen nehmen und in der Engelsburg vergiften, die so viele derartige Opfer in ihren Mauern erbleichen sah. Den weitaus gewaltigsten Vorgang dieser Art bildet aber die Rache, welche von Cäsar Borgia an seinen von ihm abgefallenen Condottieri geübt wurde. Nachdem er sie wieder auf seine Seite gelockt und sich ihrer zu seinen Zwecken bedient hatte, lud er sie alle zu einer Unterredung nach Sinigaglia ein,

doch nur um ſie dort ſämmtlich feſtnehmen und, wie man ſa[illegible] Rücken an Rücken gebunden, erwürgen zu laſſen.

So gewiſſenlos und ſelbſtſüchtig dieſe Zeiten aber auch war[illegible], ſo wenig ſie, wo es die Leidenſchaften, die Lüſte zu befriedig[illegible] galt, vor irgend einer Gewaltthat, einem Verbrechen zurückſchreckt[illegible], ſo war man in ihnen doch nur ſelten ganz grund- oder zwecklos grauſam. Erſcheinungen, wie die des Königs Ferrante, welcher, wie Ludwig XI., die Gegner, deren er habhaft wurde, in ſicheren Kerkern oder auch todt einbalſamirt in der Tracht, die ſie während ihres Lebens zu tragen pflegten, in ſeiner Nähe hielt, um ſich ſo oft wie möglich an ihrem Anblick zu weiden [1]), oder wie die des Gian Maria Visconti, der anfangs bei ſeinen Jagden ſich an den Qualen der Thiere ergötzte, dieſe aber ſpäter durch Menſchen, die ihm ſeine Gerichtshöfe dazu einliefern mußten, erſetzen ließ, waren ſelbſt damals nur Ausnahmen. Doch konnte es in einer Zeit, in welcher die Tyrannei ſich bald nicht anders mehr vor Feindſeligkeit und Verrath ſchützen zu können glaubte, als durch immer geſteigerte und ausgeſuchtere Grauſamkeit, ſo daß man ſelbſt bis zu der zum Geſetz erhobenen Beſtimmung verſchritt, den Hochverrath mit einer Todesſtrafe zu ahnden, deren Qualen bis zu einer vierzehntägigen Dauer auszudehnen ſeien, nicht Wunder nehmen, daß das Gefühl des Mitleids immer mehr abſtumpfte und Grauſamkeit einer ihrer Grundzüge wurde, was auch in der übrigen Criminaljuſtiz ſich genugſam erkennen läßt.

Immer aber ſtellt ſich in dieſen Verhältniſſen, zu welchen die Verweltlichung der Kirche und die ſittliche Entartung des Papſtthums und der Geiſtlichkeit nicht am wenigſten beitrugen und welche den Glauben und die Religion ganz zu vernichten drohten, nur die eine Seite der Zuſtände des damaligen Lebens dar. Neben der entfeſſelten Egoität mit all ihren ſchrecklichen auf Befriedigung der Lüſte, auf Sinnengenuß, auf Beſitz und Macht dringenden Leidenſchaften, treten aus ihr auch die Bilder hingebendſter Liebe und Freundſchaft, des reinſten Familienlebens, der höchſten bürgerlichen Tüch-

[1]) Jacob Burckhardt. Die Cultur der Renaiſſance. 2. Aufl. Leipz. 1869. S. 29, nach Paul. Jovius, Histor. I. p. 14 und Diario ferrarese bei Muratori XXIV. Col. 294.

tigkeit, des anspruchslosesten Opfermuthes und der Entsagung, besonders im Bürgerthume, hervor. Neben den Schrecken wilder Zerstörung und schamloser Verwilderung der Sitten entfaltet sich zugleich eine überraschende Cultur des Geschmacks und des Geistes, eine wunderbare Blüthe der Kunst; neben dem Himmel und Hölle spottenden Unglauben eine Tiefe und eine Innigkeit der religiösen Empfindung und Ueberzeugung, wie man sie bisher kaum gekannt hatte. Nicht selten sah man einzelne dieser Gegensätze sogar in einer und derselben Individualität vereint, Laster und Verbrechen nicht nur im Schmucke der Schönheit und Anmuth, sondern auch häufig mit der feinsten Bildung des Geistes, mit dem ausgewähltesten Kunstgeschmack, mit der musterhaftesten Weltsitte verbunden. Auch überraschen selbst noch die furchtbarsten Frevler zuweilen durch einzelne Züge der Großmuth, Aufopferung und Seelengröße. Dieselben Tyrannen, welche, um ihre Zwecke zu erreichen, den Wohlstand ganzer Landstriche und Städte zu Grunde richteten, waren zugleich die sorgsamsten Förderer desselben in ihrem eigenen Besitz, Schützer der Künste und Pfleger der Wissenschaft. Theilweise freilich nur aus dem egoistischen Grunde, das Erträgniß der Steuern zu mehren oder den Glanz und das Ansehen ihrer Häuser dadurch zu erhöhen.

Zur selben Zeit, da Rom in immer größeren Verfall gerieth, so daß Urban V. bei seiner Rückkehr daselbst Basiliken und Klöster verrottet und fast ohne Geistliche und Mönche, die Straßen und Plätze entstellt von Schutt und von Sümpfen, von niedergebrannten Häusern und zersplitterten Thürmen fand, und Verwüstungen jeder Art die „abschreckende Chronik aller Kriege darbot, welche die Stadt im 14. Jahrhundert erlitten hatte", ein Zustand, der sich bis tief in's nächste Jahrhundert erhielt, in welchem Gregorovius [1]) die Stadt als „ein von Thürmen überragtes Labyrinth schmutziger Gassen" charakterisirt, „in denen das Volk in Rachsucht, Armuth und Trägheit seine freudelosen Tage verbrachte", und Eugen IV. täglich „dem schreckhaften Anblick von Köpfen und Gliedern von geviertheilten Menschen, welche an den Thoren festgenagelt oder auf Lanzen ausgestellt waren" begegnete — zu dieser selben Zeit

[1]) Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 6. Th. 1870. S. 428.

entfalteten nicht nur die den Kämpfen, welche Italien damals zerriſſen, entrückten Venedig und Genua, ſondern auch Mailand, Bologna und Florenz einen bis in unſere Tage hereinleuchtenden Glanz. Es iſt dies, wie der Verfall Bologna's zur Zeit Petrarca's beweiſt, nicht der einzige Gegenſatz dieſer Art, aber einer der bedeutendſten und ergreifendſten. Andere zeigen ſich auf allen übrigen Gebieten des damaligen Lebens. Dieſelbe Zeit, welche die Condottieren, die Zerſtörer der Reſte einer alten Kunſt hervorbrachte, rief auch die Schöpfer einer neuen Kunſt und eine Fülle neuer Werke derſelben in's Daſein, ſie, die einen Fra Morialis und eine Reihe ruchloſer Päpſte erzeugte, brachte auch eine wahrhafte Heilige, wie Catarina von Siena, hervor. Nicht nur blutige Tyrannen und Giftmiſcher, auch die Zierden, der Stolz, die edelſten Wohlthäter der Menſchheit: ein Giotto, ein Dante, ein Coſimo de' Medici und ſo viel andere treten aus ihr, noch heute zur Bewunderung und zur Dankbarkeit verpflichtend, hervor.

In dieſen Zeiten wurde eben nicht nur die Egoität mit ihren verderblichen Leidenſchaften entfeſſelt, ſondern die Individualität des Menſchen überhaupt mit allen ihren Anlagen, Trieben und Kräften, im Guten wie im Böſen, zur Freiheit entbunden und auf's höchſte entwickelt. Wenn hierdurch die Menſchheit auch von dem Banne befreit wurde, in welchem bisher die Kirche durch die mittelalterlichen Anſchauungen, Vorſtellungen und Satzungen die Phantaſie, die Gewiſſen und die Gemüther gefangen hielt, ſo erhielt ſie doch darum nicht ausſchließlich die Richtung auf irdiſchen Lebensgenuß, ſondern zuweilen auch auf eine tiefere Verſenkung in ſich ſelbſt. Nicht nur die Individualität, auch die Subjectivität wurde damals in Vielen mächtig erregt und entwickelt, bis zu einer Vertiefung, die man bisher nicht geahnt hatte.

Dieſe Widerſprüche und Gegenſätze hatten aber ihren Grund in noch zwei anderen Entwicklungsformen der damaligen Zeit, in dem Aufblühen des Handels und in dem einer neuen Wiſſenſchaft, die, wie verſchieden auch ſonſt ihre Wirkungen auf das Leben waren, doch darin zuſammentrafen, daß ſie den Geiſt des Mittelalters durch die Entwicklung der Individualität brachen und

ne ganz neue Lebensanschauung, eine ganz neue Bildung vor-
reiten und fördern halfen. Schon früh hatten, wie wir gefunden,
e Seestädte Unteritaliens, sowie Venedig, durch ihren Handel
d den dadurch erworbenen Wohlstand eine gewisse Blüthe ge-
eben. Dies mußte natürlich zur Nacheiferung reizen. Genua
d Pisa hoben sich neben dem letzteren empor und entwickelten
) um so rascher, als jene südlichen Städte fast um dieselbe Zeit
n ihrem Ansehen verloren. Besonders gewann Venedig hier-
rch. Schon vor Beginn der Kreuzzüge hatte dasselbe einen be-
tenden Einfluß in Konstantinopel und hierdurch im ganzen
ient erlangt. Durch sie erreichte jedoch erst das Uebergewicht
es Handels und Reichthums die volle Höhe. Es liegt aber in
Natur des ersteren, daß er nicht nur Bedürfnisse zu befrie-
en, sondern deren auch selbst wieder hervorzurufen sucht. Dies
de durch den herbeiströmenden Reichthum gefördert, welcher zu
eitertem Lebensgenuß, zu Machtentfaltung und stolzer Pracht-
e aufforderte. Schon gegen Ende des 11. Jahrhunderts er-
ten die Marcuskirche Venedigs (976 begonnen) und der Dom in
a (1063 gegründet) das Staunen und die Bewunderung der
lt. Auch ist nicht zu bezweifeln, daß zu dieser Zeit schon der
ußerbau, besonders was die öffentlichen Gebäude betrifft, einen
tlicheren, glänzenderen Charakter gewann. Die uns erhalten
bliebenen Denkmale dieser Art stammen aber doch erst aus einer
was späteren Zeit. Es gibt in Venedig nur einige wenige dem
2. Jahrhundert zugeschriebene Paläste. Erst im 13. Jahrhundert,
ch nun um so reicher, scheint sich neben der kirchlichen, und mit
r wetteifernd, auch eine weltliche Baukunst ausgebildet zu haben.
och tritt bereits aus jenen mächtigen Domen mehr noch der
tolz der städtischen Gemeinwesen, als der christliche Sinn ihrer
bauer hervor. Daher auch die reichen italienischen Städte hierin
ander zu überbieten suchten, was sich besonders in den berühmten
)urmbauten des 12. Jahrhunderts erkennen läßt. Jedenfalls ent-
ckelte sich aber schon damals der Sinn für den Schmuck der
rson und der Wohnung, da der Handel, besonders derjenige
nedigs, ganz neue Bildungselemente zuführte. Dies
es mußte aber nicht nur der Entwicklung von Industrie und
werben förderlich sein, sondern diesen auch immer mehr eine

künstlerische Richtung geben. Die Baukunst, sowie die Kunst überhaupt, war bisher vor Allem eine kirchliche Kunst und die Kirche und Religion, wie schon gesagt, dasjenige Gebiet gewesen, auf welchem bis dahin einzig eine Gemeinsamkeit der Interessen aller Völker Italiens möglich war. Die Zeitstyle konnten sich eben darum über ganz Italien ausbreiten, wenn sie auch in verschiedenen Theilen desselben, wegen der Verschiedenheit der sich daselbst geltend machenden Einflüsse, wieder einen verschiedenen Charakter und eine verschiedene Ausbildung gewannen. Jetzt, bei der hervortretenden weltlichen Richtung der Kunst und bei dem Localpatriotismus, welcher dieselbe beherrschte, mußte diese Verschiedenheit aber stärker hervortreten. Insbesondere die großen Städte wollten sich hierin nicht nur durch Pracht, Kostbarkeit und Größe, sondern auch durch Eigenthümlichkeit, und zwar durch eine Eigenthümlichkeit übertreffen, welche dem geistigen Charakter des Gemeinwesens, der individuellen Natur seiner Mitglieder entsprach. Dies würde vielleicht noch entschiedener in die Erscheinung getreten sein, wenn zwischen den Künstlern einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Richtung und Schule, trotz der wechselseitigen Rivalität, nicht ein innerer Zusammenhang bestände. Immerhin aber ist der verschiedene Charakter, wie er sich in den Bauwerken der einzelnen Länder und Städte Italiens ausspricht, bemerkenswerth. Er steigert sich in einzelnen Fällen bis zu einem bestimmten Gegensatze, wie besonders ein Vergleich der Bauwerke von Pisa oder Florenz mit denen Venedigs erkennen läßt, wo er allerdings mit auf örtlichen Bedingungen beruht.

Die großen Seestädte gingen den Binnenstädten hierin voran. Sie mußten diese aber um so rascher zur Nacheiferung auffordern, als sie derselben zum Theil als Vermittler des Absatzes ihrer Handelsartikel, wie diese wieder ihrer als Vermittler des Absatzes ihrer Erzeugnisse bedurften; daher ein immer regerer Handelsverkehr zwischen ihnen sich entwickeln mußte, welcher den nach Italien strömenden Reichthum auch mit auf sie übertrug. So blühten bald viele der Städte Oberitaliens, besonders Mailand und Brescia empor. Schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird die Einwohnerzahl Mailands auf zweihunderttausend angegeben. 13000 Häuser, 1355 Kirchen, 150 Hospitäler, 300

hlen, 400 Fleischer- und ebensoviel Bäckerbuden soll es damals ssen haben. Später erlangte vor Allem Florenz eine ganz eahnte Bedeutung und Blüthe. Von der Mitte des 13. Jahrderts an entwickelten sich hier Handel und Reichthum in überhender Weise. In den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts ten florentinische Agenten alle Wolle in London für mehrere re auf und 1338 besaß die Wollenzunft der Stadt über 200 ckstätten. Gleichwohl mußte, den Bedarf zu decken, noch Menge fremdes Tuch von ihren Kaufleuten bezogen werden. kaum minderer Bedeutung war die Seidenfabrikation. 1225 e die Zahl ihrer Meister bereits 350 erreicht. Etwas später en auch noch die Geldgeschäfte Europa's vornehmlich in florenschen Händen, da sie Banken in allen Hauptstädten Italiens, nkreichs, Englands und Deutschlands besaßen; und bis tief Mittelasien hinein unterhielten sie Comptoire und Niederen [1]). Am Ende des 13. Jahrhunderts verlangte auch hier das nit erworbene Machtgefühl nach einem äußeren Ausdrucke. Es standen neben den Kirchen Sta. Maria Novella, der Domhe, Sta. Croce und Sto. Spirito: der Palast des Podesta, die lle von Or San Michele, der Palast der Signoria, das spital von Sta. Maria nuova und der Campanile.

Die Richtung auf das Weltliche, welche der immer r um sich greifende Handel, der durch ihn in's Leben gerufene erbfleiß und der durch beide erworbene Reichthum einem großen il der Nation allmählich gab, sollte sich aber nicht nur auf die st, sondern auch auf die Wissenschaft mit übertragen. ts war zur Ordnung und zur Sicherung des merkantilen Ver- es nöthiger, als eine möglichst klare Einsicht in das Wesen des ts und eine möglichst sichere Feststellung der Verhältnisse des- n. Nichts erschien für die Dauer des Besitzes und der Zube nothwendiger, als eine zweckmäßige Verfassung des Staats, r auch das Studium der verschiedenen überlieferten Formen elben, sowie der Verhältnisse, auf welche sie anzuwenden waren. des mußte zur Entwicklung einer Rechts- und Staats-

[1]) Alfred von Reumont, Lorenzo de' Medici. Leipzig 1874. 2 Bde. 1. Bd. 32 u. f.

wiſſenſchaft führen. Lange ehe ſich dieſe letztere aber auszubilden begann, war eine Staatskunſt entſtanden, die meiſt mit völliger Rückſichtsloſigkeit, zuweilen aber auch mit Wohlwollen ausgeübt wurde. Friedrich II. wird gewöhnlich als der erſte Fürſt in Italien bezeichnet, welcher das Princip der Centraliſation, der auch die Verfaſſung Venedigs zuſtrebte, zuerſt in monarchiſch abſolutiſtiſchem Sinne mit Bewußtſein, Berechnung und ganz objectiver Beurtheilung der Verhältniſſe zur Ausführung brachte, — wie Burckhardt ſagt [1]): „der erſte moderne Menſch auf dem Throne". Alles war bei ihm auf den Ertrag, auf die Steuerkraft ſeines Beſitzes berechnet. Er führte dieſes Princip mit völliger Conſequenz und Rückſichtsloſigkeit, doch ohne Grauſamkeit durch. Das letztere geſchah ſchon zu ſeiner Zeit von dem Tyrannen Ezzelino, der Verona, Vicenza, Padua, Feltre, Belluno unter dem Namen eines Feldhauptmanns in einer Weiſe beherrſchte, die ganz Italien in Schrecken verſetzte, eben deshalb aber auch als Vorbild für jeden Tyrannen bewundert wurde, von denen nur Gian Galeazzo Visconti und Francesco Sforza als diejenigen hervorgehoben werden mögen, die ihr Land in einem ähnlichen Geiſte regierten, während es von Can Grande in einem wohlwollenderen Sinne und ſpäter von Lorenzo de' Medici in einer ſolchen Weiſe geſchah, welche ſogar den Schein einer demokratiſch-republikaniſchen Verfaſſung zu wahren ſuchte. Macchiavelli hat aber Cäſar Borgia wegen der genialen, vor keinem Verbrechen zurückſcheuenden Conſequenz, mit welcher er jenes Princip und ſeine auf die Bildung eines größeren Staatsweſens gerichteten Abſichten zur Ausführung brachte, vor allen anderen bewundert und den geiſtesverwandten Caſtruccio Caſtracani als Muſter eines Patrioten geprieſen. Der Grundzug dieſer ganzen Staatskunſt, die eine mildere wohlwollendere Natur, wie die Lorenzo's de' Medici mit der Moral zu verſöhnen ſuchte, war aber grade, die Politik völlig von der Moral zu trennen, ein Gedanke, der ſpäter von Macchiavelli in ein wiſſenſchaftliches Syſtem gebracht worden iſt. Einige faßten dies ſo auf, daß die Moral doch ſoweit zu berückſichtigen ſei, als es der Vortheil und das Staatsintereſſe erlaube; andere ſo, daß

[1]) A. a. O. S. 3.

die Moral nur so weit mit Füßen zu treten sei, als es der Vortheil erheische; einige endlich auch so, daß nur der wahrhaft politisch handle, welcher sich über jede Moral kaltblütig hinwegsetzt und ihrer spottet.

Die Städte waren bei der Ausbildung ihrer Verfassungen ursprünglich fast alle von demokratisch-republikanischem Geiste geleitet worden, doch unterlagen sie, die einen früher, die anderen später, unter dem Einflusse dieser neuen Staatskunst, hier einer aristokratischen Oligarchie, dort der Tyrannis.

Welche Förderung die Entwicklung der Rechtswissenschaft durch den Handel erfuhr, wird sich am besten daraus erkennen lassen, daß das Studium des Rechts in Oberitalien früher als in den übrigen Theilen des Landes in größerem Umfange betrieben wurde. Das römische Recht hatte in Italien noch immer eine gewisse Geltung behauptet. Noch immer kannte man die Gesetzsammlung Justinians. Die von den Lombarden dem Einzelnen zugestandene Freiheit, sich das Recht selbst zu wählen, unter welchem er stehen wolle, hatte aber zu einer mehr oder minder abweichenden Feststellung der Rechtsverhältnisse in den verschiedenen Städten und Staaten geführt. Als man im 12. Jahrhundert eine vollständige Handschrift des corpus juris auffand, und Irnerius und dessen Schüler dasselbe an der 1119 gegründeten Universität Bologna erklärten, erhielt aber das Studium des römischen Rechts einen ganz neuen Aufschwung. Es zog in diesem Jahrhundert oft jährlich an 10,000 Schüler aus allen Ländern Europa's nur an diese einzige Hochschule. Alle Handelsstädte waren von Rechtsverständigen erfüllt, so daß es damals in Mailand 200 Rechtsgelehrte, 4000 Stadtnotare, 600 kaiserliche Notare neben nur 80 Lehrern an höheren Schulen gegeben haben soll [1]). In Florenz bildeten die Richter und Notare eine der sieben Zünfte. Friedrich II. gründete wegen seines Streites mit der guelfischen Universität zu Bologna, welche die Rechte des Papstes vertheidigte, eine ghibellinische Universität zu Neapel, in welcher weltliches Recht auf Grund eines eigenen Gesetzbuches gelehrt wurde, welches die Rechte des Herrschers und Volkes gegen die Kirche sicher zu stellen suchte.

[1]) F. C. Schlosser, Weltgeschichte. Frankf. a/M. 1847. 8. Bd. S. 235.

Auch in Pisa, Parma, Vicenza, Modena, Padua entstanden Universitäten, in denen geistliches und weltliches Recht, sowie Medicin und die schönen Wissenschaften gelehrt wurden. Schon hieraus ergibt sich, daß die Verschiedenheit der Interessen sehr bald zu einer großen Verschiedenheit der Rechtsauffassung drängte. Das römische Recht, welches so geeignet schien, einen Boden für die geistige Einigung der Nation zu schaffen, wurde durch die Verschiedenheit der Gesetze und ihrer Auslegungen grade ein neues Feld der Entzweiung, auf welchem die Zerrissenheit der Nation sich in sichtbarster Weise darstellte. Der Versuch einer Einigung wurde, doch zuletzt nur vergeblich, von demselben Mönche Johann von Vicenza gemacht, welcher sich kurze Zeit später durch seine Ketzerverfolgungen gegen die Cathari und Patarini in so trauriger Weise berühmt machte, die, wie sie vielleicht Ueberbleibsel der Albingenser waren, welche zuerst die Inquisitionsgerichte gegen sich in's Leben gerufen hatten, jetzt ebenfalls unter diesen wieder leiden sollten. Dieser Johann von Vicenza scheint auch hierbei von einem Einheitsgedanken, von dem der Einheit der Kirche geleitet worden zu sein, wie er sich ja den Namen des Friedensstifters und seinen Hinrichtungen den Schein einer socialen Weihe gab.

Doch auch auf die Entwicklung der Naturwissenschaften war der Handel nicht ganz ohne Einfluß geblieben, doch sollte hierzu die Anregung vom Süden Italiens ausgehen. Obschon hier der Welthandel den einst blühenden Seestädten fast völlig entrissen worden war, so sollten doch Italien von hier aus neue Bildungselemente durch andere Einflüsse zugeführt werden. Dies geschah durch die Araber und durch die deren Bildung fördernden normännischen, hohenstaufischen und aragonischen Könige. Diese Bildung war, wie wir bereits kennen lernten, eine sehr vielseitige. Philosophie, Mathematik, Astronomie, Heilkunde, Baukunst und Dichtung wurden durch sie auch in diesen Gegenden in's Leben gerufen oder gefördert. Die Universität Salerno war im 12. Jahrhundert ebenso berühmt für das Studium der Mathematik, Astronomie und Naturwissenschaften, wie Bologna für das der Rechtswissenschaft. Besonders die Heilkunde mußte sich in einer Zeit sehr entwickeln, in welcher durch den herbeiströmenden Reichthum das seither so ver-

achtete diesseitige Leben einen erhöhten Werth empfing. Insofern hat ohne Zweifel der aufblühende Handel einen großen, wenn auch nur indirecten Einfluß auf ihre Entwicklung mit ausgeübt, daher auch das Studium derselben bald auf die norditalischen Universitäten übertragen wurde. Dagegen suchte man die Astronomie und die übrigen Naturwissenschaften für das Interesse des Handels unmittelbar nutzbar zu machen und dessen Entwicklung hierdurch zu fördern. Die Fortschritte der Astronomie hatten unter Anderem zu dem richtigeren Begriff von der Gestalt der Erde geführt, welcher für den Handel von der weittragendsten Bedeutung werden sollte, da er zum Aufsuchen neuer Handelswege und zur Entdeckung neuer Handelsquellen die Anregung gab und wirklich auch dazu hingeführt hat. Das letztere wurde aber erst durch die hierauf gerichtete und epochemachende Erfindung des Kompasses möglich. Sie ist lange dem Flavio Gioja, einem aus der Umgegend von Amalfi stammenden Seefahrer zugeschrieben worden, welcher zu Anfang des 14. Jahrhunderts lebte. Wenn diese Annahme auch irrthümlich ist, so ist doch kaum zu bezweifeln, daß die Verbesserung und Anwendung dieses von den Arabern aus Asien eingeführten Instruments von diesen Gegenden ausging. Auch war es jedenfalls ein Italiener, der Genueser Colombo, welchem Europa die Entdeckung der neuen Welt verdankt, worauf die mathematisch-astronomischen Arbeiten des Florentiners Paolo del Pozzo Toscanelli nicht ohne Einfluß gewesen sind.

So wichtig hiernach die Anregungen waren, welche die Entwicklung der Künste und Wissenschaften durch den Handel erfuhr, so wenig förderlich sollte er dagegen anfangs *der Dichtung* werden. Nächst der durch die Abwesenheit der Kaiser und durch die den Städten gewährten Freiheiten begünstigten Lockerung der staatlichen Einheit, welche es in Italien zu einer energischen Durchführung des Lehnswesens nicht hatte kommen lassen, war es besonders der sich so früh und weithin durch dieses Land verbreitende *mercantile Geist*, der hier die Ausbildung eines eigentlichen Ritterthums, daher auch einer eigenen ritterlichen Dichtung gehindert hat, die doch in den übrigen Ländern die erste Form einer nationalen Dichtung war. Es war dieser mercantile Geist, welcher, wie er vor Allem die finanzielle Seite der Staatswirthschaft in's Auge fassen ließ, dem Geistesleben der Italiener überhaupt seine bestimmte,

dem Praktischen zugewendete Richtung gab, und selbst in ih
späteren Dichtung noch der Ausbildung des Verstandeselemen
förderlicher war, als der des Empfindungselementes. Auch daß
ihrer Malerei das kühlere plastische Moment der Zeichnung
Allgemeinen über das wärmere Stimmungsmoment des Empfindun
ausdruckes obsiegte, dürfte mit auf dieser Bevorzugung der Cult
des Verstands beruhen.

Der mercantile Geist war überhaupt der Entwicklung d
Sonderinteressen, und darum der der Individualität wieder günstig
als der Entwicklung des nationalen Geistes und der Einheit d
Nation. Gleichwohl hat auch er, wennschon nur indirect, sowohl di
beiden letzteren, als die Entwicklung der nationalen Dichtung gefördert
Dies hängt mit der Entwicklung der nationalen Sprach
zusammen, auf die ich im nächsten Capitel erst näher eingehen kann
mich hier auf nur wenige, der Vollständigkeit wegen nöthige G
danken beschränkend.

Der Handel bediente sich nämlich im Gegensatze zu de
übrigen geschäftlichen Verkehr und zu dem übrigen Schriftwesen d
Zeit, die an der lateinischen Sprache festhielten, der Vulgärsprac
und trug wohl am meisten zur Ausbildung derselben, zu ein
Schriftsprache, sowie hierdurch zu ihrer Feststellung und z
allmählichen Abschleifung der verschiedenen dialektischen Unterschie
in letzterer bei. Diese Schriftsprache stand daher bald den Di
lekten in einer ähnlichen Weise, wie diesen noch heute d
Italienische gegenüber. Es kann bei der Bedeutung, welche Flore
als Mittelpunkt des ganzen europäischen Geldhandels, welcher bei seine
Verkehr vorzugsweise auf die Schriftsprache angewiesen war, nic
Wunder nehmen, daß diesen letzteren grade der toscanisch
Dialekt zu Grunde gelegt wurde, zumal er durch volksmäßi
Dichter früher als jeder andere eine Ausbildung empfing. Der
wenn auch die Schriftsprache, deren sich der Handel bediente, welch
wahrscheinlich von den florentinischen Kaufleuten weiter ausgebild
wurde[1]), den Grund zu derjenigen Schriftsprache legte, die Dan
später als das volgare illustre, cortigiano, aulico oder auch ca
dinale bezeichnet, so hat sie doch diese ihre spätere Form und Gesta

[1]) Siehe A. v. Reumont, (a. a. O.) Bd. I. S. 595.

unter den Händen der Dichter und Schriftsteller ge-

ı nun die Sprache der Boden war, auf welchem der Geist der Italiener zuerst seine Heimath und Einheit fand, welchem sich eine nationale Dichtung entwickeln konnte, ıch auf beides der mercantile Geist, wenn schon nur ingewirkt.

ganz anderer Weise war dagegen der Einfluß, welchen die ıg einer neuen Philosophie auf die des individuellen d einer neuen Weltbildung ausübte. Die ersten Anregungen gen ebenfalls wieder von den Arabern aus. Indem sie als : und Erklärer der Forscher und Denker des Alterthums legten sie gewissermaßen den Grund zu einer Renaissance sophie und Naturwissenschaft der Alten, und indem sie zu eigenem Studium der Werke dieser letzteren anregten, ıoch die Keime zur Renaissance des Alterthums und der Bildung überhaupt. Kurz nach Entstehen der christlichen tte sich diese der griechischen Philosophie, besonders des ıismus, zu ihren Zwecken zu bemächtigen gesucht. Auch ; wurde später von Boëthius in diesem Sinne ergriffen, ı den Ursprung der Scholastik wohl schon auf ihn und ıühungen um eine Religionswissenschaft zurückgeführt hat. ›ildung gelangte dieselbe aber erst unter dem Einflusse der welche die Aristotelische Philosophie in ähnlichem Sinne und dabei eine ganze spitzfindige Methodik der Auslegung irung ausgebildet hatten, deren sich die Kirche, besonders nna bemächtigte, welcher sowohl durch seine Erklärungen ›teles und des Plato, als durch seine Logik und Meta- ıgleich aber auch durch seine Kenntnisse in der Heilkunde, s mit der Philosophie noch auf's engste verbunden war, e Aufsehen erregte. Es waren zwei Italiener, welche im ›er rechtgläubigen Kirche auf seinem Wege die Scholastik r Entwicklung brachten: der spätere Erzbischof von Canter- anfranc (geb. zu Pavia 1005, gest. zu Canterbury d dessen Schüler und Nachfolger Anselm zu Canter- ;eb. 1034 zu Aosta, gest. 1109 zu Canterbury). Die gkeit, mit welcher philosophische und kirchliche Fragen also

entschieden wurden, forderte aber zur Kritik und zum Widerspr
auf, woraus sich unter anderem der Gegensatz und der Streit
Realisten und Nominalisten entwickelte. Der Grundsatz des Nom
nalismus, daß die Begriffe nicht die reale Substanz der Din
sondern nur etwas von der Erscheinung dieser letzteren Abgeleite
seien, bildet gewissermaßen die Grundlage derjenigen Philosoph
die noch heute die herrschende ist. Er wird gewöhnlich dem Ro
cellinus aus Compiegne, einem Zeitgenossen und Gegner A
selms von Canterbury oder auch dessen Lehrer, dem Johann
Sophista, zugeschrieben. Doch ist jener Gedanke keineswegs n
sondern wurde bereits von Zeno ausgesprochen, von dem
wohl auch nur aufgenommen worden ist, da dieser Philoso
jetzt ebenfalls wieder bekannt und studirt wurde. Obwohl Roscell
als Ketzer mit solcher Strenge verfolgt worden ist, daß sich v
seinen Schriften nichts erhalten hat, und er dieselben widerruf
mußte, so hat man damit die freiere Richtung der Geister d
nicht zu unterdrücken vermocht. Dies läßt sich sogleich an Pet
Abälard (geb. 1079 in der Bretagne, gest. 1142) erkennen, d
obwohl, wenigstens offen, kein Nominalist, den Lehren Ansel
von Canterbury doch in anderer Weise entgegenzutreten wag
indem er die kirchliche Lehre von der Dreieinigkeit bekämpfte u
ihr eine rationalistische Auslegung gab. Auch trat er für
Willensfreiheit und die Lehre ein, daß nicht äußerliche Gebräud
sondern nur innere Reue und Besserung selig zu machen im Stan
seien. Abälards Lehren fanden eine um so heftigere Gegnersch
als die Kühnheit derselben, sowie seine glänzende Rednergabe u
das Interesse, welches seine Liebe zu Heloise erregte, ihm ei
außerordentliche Anziehungskraft gaben, was den Neid seiner Colleg
erweckt hatte. Selbst der durch seine Mystik berühmte Bernh
von Clairvaux trat wider ihn auf. Obwohl zum Widerrufe
drängt, wirkte doch seine Lehre noch fort. Arnold von Bresc
(gest. 1155), welcher zu seinen Schülern gehört, trat kurze Z
später in noch einem anderen Sinne wider die Kirche auf.
bekämpfte die weltliche Macht derselben, verlangte nach einer Refo
und nach einer Wiederherstellung der römischen Republik.
scheint, daß dieser erste Versuch einer Renaissance des römisch-repub
kanischen Geistes mit dem Studium des damals wieder auflebend

n Rechts in Zusammenhang stand. Obwohl rasch unter-
sollte auch er darum nicht verloren sein.

ese von den scholastischen Fesseln des Mittelalters sich
nd mehr befreiende Richtung mußte durch das Auf-
der Erfahrungswissenschaften und die den Erläuterungen des
ı sich entgegenstellende Auffassung und Auslegung, welche
oës (geb. um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu Cor-
st. 1217) der Aristotelischen Philosophie gab, sowie durch
rsetzung der Werke des Aristoteles noch verstärkt werden,
riedrich II. veranlaßte, der in seinem Streit mit den Päpsten die
indliche Philosophie natürlich begünstigte. Die Curie, welche
ren durch die Verbote der Werke des Aristoteles
n Drittel des 13. Jahrhunderts) zu begegnen suchte, er-
ebоch bald, daß, wie insbesondere die Schriften Roger
s (geb. 1214 bei Ilchester, gestorben 1294) bewiesen, der
zt auf das Studium der Alten und eine Reform des Unter-
nd der Kirche drang, dieser Geist sich durch bloße Verbote
folgung nicht unterdrücken lasse. Man suchte ihn vielmehr
) noch selbst mit der Schärfe geistiger Waffen zu bekämpfen.
schah vor Allem durch Thomas von Aquino, den
bsten, tiefsinnigsten Scholastiker des ganzen Mittelalters und
: spiritualistische Philosophie der Schule von St. Victor
Bonaventura, (geb. 1221 zu Bagnarea im Toskani-
est. 1316), zu denen die Mystik des heiligen Bernhard und
tische Schwärmerei des Franz von Assisi (geb. 1182, gest.
en Grund gelegt hatten.

omas, aus dem gräflichen Geschlechte von Aquino [1]) (geb. 1224
ß Roccasicca im Neapolitanischen, gest. 1274), war gegen
len seiner Eltern in den Orden der Dominikaner getreten.
üller des durch sein Wissen und seine Kenntnisse in den
ssenschaften berühmten Albertus Magnus in Köln, dessen
war in diesen letzteren lag, der aber zugleich für einen der

---

enn nicht, wie es nach der bei der Correctur, der chronologischen Folge
wirkten Umstellung der Namen erscheinen könnte, auf ihn, sondern auf
Magnus soll sich das, S. 66 dieses Werkes, im Nachsatz Gesagte beziehen.

gründlichsten Kenner des Aristoteles und seiner arabischen Ueb
setzer und Ausleger galt, war er demselben in den Künsten d
scholastischen Philosophie doch noch weit überlegen. Er ließ sich z
besserer Kenntniß des Aristoteles, da er ihn nicht in der Urspra
lesen konnte, denselben Wort für Wort von dem Dominik
Wilhelm von Moerbeke übersetzen und benutzte dann dess
Philosophie, in die er nach dem Urtheile von Fachmännern tie
als irgend ein anderer Gelehrter seiner Zeit eingedrungen wa
um die Lehren und Anmaßungen der Kirche wissenschaftlich
vertheidigen und zu begründen. Die tiefsinnige Symbolik, deren
sich dabei bediente, ist für die italische Kunst seiner und der näch
folgenden Zeit von größter Bedeutung gewesen. Erst neuerdin
hat Hermann Hettner [1]) darauf hingewiesen, wie sehr sie selbst e
einzelne Künstler der Renaissance noch eingewirkt hat. Da
schöpfte mit anderen der Allegorie huldigenden Dichtern aus die
Quelle, zugleich aber auch aus dem heiligen Bonaventu
welcher dem Christenthum eine philosophisch-poetische Form g
die christliche Liebe mystisch erklärte und hierdurch, wie schon s
Vorgänger Franz von Assisi, für die Entwicklung des ind
duellen Geistes von großer Wichtigkeit war, insofern er die Su
jectivität desselben aufs tiefste erregt und entwickelt h
Kaum minder, als Thomas von Aquino, war es Franz von A
und seinen Nachfolgern aber um die Herstellung der Kirche zu th
nur daß sie etwas ganz anderes darunter verstanden. Die Leh
des heiligen Franz von der geistlichen Armuth stand in
entschiedenem Widerspruch mit der Verweltlichung und der weltli
Macht des Papstthums, als daß ihre Anhänger, die Minorit
nicht mit diesem und den sie vertheidigenden Dominikanern in Str
hätten gerathen müssen. Schon in dem Kampfe Friedrichs II.
Innocenz IV. hatten sich jene auf die Seite des ersteren gest
Jetzt wurde die zwischen beiden Orden bestehende Spannung a
noch durch die Lehre Thomas d'Aquino's von der unbefleckten E
pfängniß Mariä, von der weltlichen Macht des Papstes und
Infallibilität dieses letzteren verschärft. Er stellte canonisch f
daß die weltliche Gewalt als eine durchaus materielle Kraft

[1]) Italienische Studien. Braunschweig 1880.

h die geistlichei ratonell werden könne, und der Papst, als llvertreter Gottes, durch Christus alle weltliche Jurisdiction :tragen erhalten habe, alle weltliche Macht daher nur ein Aus- ; oder Lehn dieser geistigen sei. Die Lehre von der Empfängniß den ersten Anlaß zu dem Streit, der zwischen ihm und dem egen auftretenden Franziskaner Franz Scotus und zwischen Anhängern beider, den Thomisten und Scotisten, ausbrach, sich nun r rasch auch auf alle anderen Differenzpunkte der beiden Lehren dehnen sollte. Dies hatte die Einmischung der Juristen zur lge, besonders seit der berühmte Rechtslehrer Marsilius von ıdua nicht nur die weltliche, sondern auch die geistliche Auto- it des Papstes in Abrede zu stellen gewagt, da nach ihm weder ristus einen Stellvertreter eingesetzt, noch Petrus von ihm eine ßere Gewalt als die übrigen Apostel übertragen erhalten habe, ıter auch nicht der Stifter des römischen Bisthums gewesen ı könne, weil es ja nicht einmal zu erweisen sei, daß er jemals in m war. Marsilius untersuchte ferner die Rechtskraft des Papstes) der Priester, deren Hinfälligkeit er aus den Evangelien nach- s; daher sie dieselbe auch nur erst von der weltlichen Macht pfangen haben könnten, die er demnach über die geistliche stellte. emso wurde von ihm die Hinfälligkeit der Constantinischen Schen- g dargethan, und die behauptete Rechtmäßigkeit der Ueber- gung des Reiches durch den Papst von den Griechen auf die nken gebührend zurückgewiesen. Sätze, welche durch Wilhelm n Ockam, den Erneuerer des Nominalismus, und durch nte's Schrift De Monarchia noch unterstützt wurden.

Das Bedürfniß einer kirchlichen Reform trat jetzt in so nichfaltiger Weise hervor, daß Gregorovius sagen konnte: die eren reformatorischen Lehren von Wikleff, Huß und Luther a bereits in den ersten zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts rücksichtsloser Kühnheit aufgestellt worden.

Zu dieser Zeit verband sich der Reformationsgedanke in Italien eich mit den Gefühlen des Patriotismus, welche in vielen edlen nüthern angesichts der Zersplitterung des nationalen Lebens und Elends und der Verwüstung des Landes geweckt worden waren. Form, in der es geschah, war zwar eine verschiedene, doch pfte eine jede an die frühere Herrlichkeit des römischen Namens

an, was ſeine Erklärung genügend in dem ſich immer mehr aus-
breitenden Studium des römiſch-griechiſchen Alterthums findet.
Dante, von dem römiſchen Kaiſerthum ausgehend, erwartete zwar
das Heil ſeines Vaterlandes nur von der nationalen Einigung dieſes
letzteren, die er aber lediglich durch die Erneuerung des erſteren
gewährleiſtet fand; während Cola Rienzi beides einzig in der
Wiederherſtellung der römiſchen Republik ſah; ein Gedanke, der
auch jenem Arnold von Brescia ſchon vorgeſchwebt hatte, und in
dem er ſich jetzt mit dem gefeiertſten Manne Italiens, mit Pe-
trarca begegnete.

Wogegen das wunderbare Mädchen von Siena, die heilige
Catarina, ganz vom ſchwärmeriſchen Geiſte der Lehren Bona-
ventura's beſeelt, in der Rückkehr des Papſtes aus Avignon, in der
Wiederherſtellung der Kirche, das einzige Mittel der Beſſerung ſah,
ein Glaube, der ſich ſehr bald eines großen Theiles der Völker
Italiens, der ſich vor Allem der Römer bemächtigte, obſchon ſie
nur eben der republikaniſchen Freiheit Cola Rienzi's zugejauchzt
hatten, und welchem ſelber Petrarca ſeine Zuſtimmung gab, der trotz
der vernichtenden Satiren, die er einſt gegen den päpſtlichen Hof in
Avignon geſchrieben hatte, doch 1365 einen langen, einer gelehrten
Abhandlung ähnlichen Brief an Urban V. richtete, um ihn in dem
Beſchluſſe der Rückkehr nach Rom zu beſtärken. Auch ließ er dem-
ſelben im nächſten Jahre einen anderen folgen, der ſeinem Enthu-
ſiasmus über die inzwiſchen ſtattgefundene Ueberſiedelung über-
ſchwängliche Worte verlieh. Beweis genug, welche Autorität die
Kirche und das Papſtthum noch immer genoſſen, trotz der Laſter
und Verbrechen, durch welche ſich beide entwürdigt, mit denen ſich
beide beſudelt hatten.

Dies würde mit Staunen erfüllen müſſen, wenn es ſich nicht
theils daraus erklärte, daß der Menſch ſich nur ſchwer von einer
durch Jahrhunderte geheiligten und durch Gewohnheit und Aber-
glauben gefeſtigten Ueberlieferung trennt und am liebſten das zu
glauben geneigt iſt, was er hofft. Auch gab es noch immer, wie
verdorben im Allgemeinen der Klerus, wie tief erſchüttert der
Glaube auch war, Würdenträger der Kirche und Geiſtliche, welche
von ihrem heiligen Amte auf's tiefſte durchdrungen waren und es
in Achtung zu ſetzen wußten und Viele, welche, von wahrer Reli-

ziosität erfüllt, die Person des Geistlichen von seinem Amte trennten. Noch immer bedurfte es nur des Erscheinens eines bedeutenderen Mannes auf dem geistlichen Stuhl, um dessen Autorität wieder herzustellen. Selbst noch der schreckliche Alexander VI. ertrotzte sich sie noch so weit, daß Spanien bei ihm um die Belehnung der in Amerika entdeckten Länder nachsuchen konnte. In dem vorliegenden Falle trug zu jener optimistischen Auffassung wohl aber noch die längere Entfernung der Päpste von Italien mit bei, die sie in einem milderen Lichte erscheinen lassen mochte, sowie der unsäglich traurige Zustand Roms und die von den Lehren der Dominikaner und Franziskaner ausgehende fanatische Erregung der Zeit. Ja, welche mächtige Wirkungen mußten nicht allein von der einzigen, in so wunderbarer Verklärung strahlenden Catarina von Siena ausgehen, die für die Rückkehr der Päpste ganz Italien zu begeistern suchte. Das übrige aber that die menschliche Natur. Bei der Dunkelheit, in welche des Menschen Dasein gehüllt ist, war wohl für die meisten der Glaube nicht stark genug, den Zweifel ganz von sich abzuweisen; doch auch der Zweifel nicht stark genug, um sich zuletzt nicht wieder gegen sich selber zu kehren. Die Furcht, daß es vielleicht doch noch etwas jenseits des Grabes, wie eine richtende und strafende Vorsehung gäbe, war zuletzt stärker als alle Freigeisterei. Nur wenige hielten selbst noch im Tode mit dem unerschütterlichen Trotz eines Fra Morialis an ihrem Unglauben fest. Die meisten ergriff auf dem Krankenbette, in der Stunde des herannahenden Todes, jene Unsicherheit, welche damals bei Vielen das Gewissen ersetzte und von der Geistlichkeit zu ihren Zwecken und ihrem Vortheil nach Kräften benutzt wurde. Die Furcht vor den höllischen Strafen, mit welchen sie drohten, zwang nicht wenige jener gewissenlosen Tyrannen zu heiligen Stiftungen, zum Bau von Kapellen und Kirchen, zur Ausschmückung derselben mit kostbaren Geräthen und Bildern, zur Bußübung selbst, ja zur Entsagung ihrer mit so vielen Verbrechen erkauften weltlichen Macht und Herrlichkeit und stärkte das Ansehen der Kirche.

Es entspricht diesen Verhältnissen, daß die Schrecken und Uebel der Zeit von Vielen als ein Strafgericht Gottes für die darin verbreiteten Laster und Verbrechen aufgefaßt wurden, welches zu Buße und Besserung mahne. Schon 1264 sahen wir so jene

große Bewegung der Geißler entstehen, welche ganz Italien, ja einen größeren Theil Europa's in Aufregung brachte und durch das ganze Land die Gesellschaften der Disciplinati vorbereitete. Daß diese letzteren wenigstens theilweise von einem wahrhaft frommen Eifer erfüllt waren, lernten wir aus ihren Laudi schon kennen. Noch in den rappresentazioni wurden wir von einem Nachklang dieses Geistes berührt, der auch aus den Bildern der alten toskanischen und umbrischen Maler so innig zu Herzen spricht. 1333 ging von der Lombardei eine ähnliche Bewegung aus, angeregt, wie es scheint, von dem Dominikaner Fra Venturino. Sie gewann aber nicht die Bedeutung der früheren, weil sie nicht von demselben tiefen und intensiven Charakter war. Sie wurde bald unterdrückt. Auch zum Jubiläum des Jahres 1400 erschienen wieder Geißlercompagnien in Italien, die ihren Ausgang von der Provence genommen hatten, und, obschon ursprünglich nur unbedeutend, bereits in Modena auf die Stärke von 25,000 Seelen angewachsen waren, die sich unter Absingen ihrer Bußgesänge vorwärts bewegten. Bemerkenswerther ist aber die Theilnahme, welche die Jubiläen selbst bei der Christenheit fanden. Besonders im J. 1349 war der Zudrang der Büßer ein Staunen erregender, zumal damals der Papst noch in Avignon war und sich nur durch einen Jubiläumscardinal vertreten ließ. Ihre Zahl soll sich auf 1,200,000 belaufen haben; was Gregorovius dahin ermäßigt, daß er die mittlere Zahl der täglich Zu- und Abreisenden auf durchschnittlich 5000 veranschlagt [1]).

Freilich war keineswegs alles Buße und Frömmigkeit, was damals für diese sich ausgab. Abgesehen von den blos mechanischen Andachtsübungen, durch welche man sich von der gefürchteten Strafe für vergangene, ja für noch zu begehende Frevel und Verbrechen loszukaufen gedachte, ein Uebel, welches ebenfalls nur durch den schamlosen Handel hervorgerufen worden war, welchen die Päpste mit Ablaß und Indulgenzen trieb [2]) und mittelst dessen sie

---

[1]) A. a. O. 6. Bd. S. 541.

[2]) So heißt es z. B. über das von Urban VI. für das Jahr 1390 angesetzte Jubiläum: Die heilige Jubelfeier war zu einer Finanzspeculation des Papstes geworden, welcher Beauftragte in alle Länder schickte und die Indulgenzen feil

Verbrechen ermuthigte, ja sich mit demselben verbündete, wurde der Schein der Frömmigkeit wohl auch als politisches Mittel und als Deckmantel für Lüste und verbrecherische Absichten gebraucht. Jener Gian Galeazzo Visconti, der mit dem Rosenkranze in Händen beständig auf neue Frevel sann und dieselben hierdurch zu entsühnen glaubte, nahm, um seinen Oheim in seine Netze zu locken, die Miene eines Heiligen an, der dem weltlichen Stande ganz zu entsagen entschlossen ist und die Verschwörung der Pazzi in Florenz lieh sich für ihre Pläne gleichfalls die Maske der Frömmigkeit, so daß der Segen des mitwissenden Cardinals das Signal zu dem kirchenschänderischen Mord gab.

Andererseits war auch die Autorität des Papstthums und der Kirche nicht selten nur eine scheinbare. Mehr als einmal trotzte die Bevölkerung Roms dem Bannfluch der Päpste und wehrte ihnen den Eintritt in ihre Stadt, oder hielt sie gefangen in ihrer Engelsburg, ihnen mit Absetzung, ja wohl noch mit Schlimmerem drohend. Der Condottiere Braccio, welcher den Papst Martin V. bekriegte, ließ ihm einst sagen, daß er ihn schon bald so weit bringen wolle, für einen Denar hundert Messen zu lesen. Ein Vorgang, der in späterer Zeit ein Pendant findet, als der venetianische Gesandte Papst Julius II. auf die Drohung hin, daß er Venedig schon wieder zu einem Fischerdorf machen wolle, die trotzige Antwort gab: Und wir werden euch, wenn ihr nicht zur Vernunft kommt, zu einem ganz kleinen Pfarrer machen. Im Jahre 1243 ließ der Podesta von Piacenza den Gesandten des Papstes, er ihm ein beleidigendes Schreiben überbrachte, aufhängen und so iel Gewichte an die Beine binden, daß ihm die Glieder aus den elenken gelöst wurden [1]). Wenn die Bannflüche der Päpste, e die Condottieri verlachten, zuweilen noch eine Wirkung aus-ten, so hatten sie dies doch nicht mehr ihrer geistlichen Macht, ndern den weltlichen Mitteln zu danken, die sie dabei anwendeten. er Vortheil und die Politik brachten ihnen oft Huldigungen dar,

---

1 Geld ausbieten ließ, als die Reise nach Rom würde gekostet haben. Die schamlosen Agenten rafften aus mancher Provinz mehr als 100,000 Gulden zusammen.

[1]) Friedr. v. Raumer. Die italienischen Städte im Mittelalter. Wiener Schrb. 1819. S. 25.

welche der Glaube ihnen ſicher verweigert hätte. Daher auch die Päpſte die Kraft ihrer Bannſprüche nicht ſowohl in dem Glaubenseifer, als in dem Egoismus, in der Politik, in den Leidenſchaften der Zeit ſuchten. Man braucht ſich dafür nur des Bannes zu erinnern, den Clemens V. 1309 gegen die Venetianer geſchleudert, durch welchen er all ihr Gut dem Raube preis gab und jeden an ihnen verübten Mord für geſetzlich und verdienſtlich erklärte. Die brachte ihren Handel allerdings in ſolche Gefahr, daß ſie ſich endlich zu Unterhandlungen mit dem gewiſſenloſen Papſte entſchließen mußten. Auf ähnliche Weiſe und mit ähnlichem Erfolge wendete ſich Gregor IX. 1376 gegen Florenz, weil es die Römer zur Freiheit aufrief und eine nationale Verbindung und Einigung anſtrebte. Hab und Gut und Perſon jedes Florentiners wurde von ihm für vogelfrei erklärt und die ganze Chriſtenheit ermuntert, das über die halbe Welt verſtreute Handelsvolk, wo ſich deſſen Glieder auch immer befänden, auszuplündern, ja zu Sklaven zu machen. Es iſt bemerkenswerth, daß dieſer Aufforderung mehr im Ausland als in Italien Folge gegeben wurde. Piſa und Genua lehnten ſich ſogar offen dagegen auf, wurden aber dafür mit dem Interdict bedroht.

Es fehlte der Zeit weder an Talent, Fähigkeit und Genie, noch an Sinn für das Große und Schöne, noch an edlen, mächtigen Antrieben. Aber wie dies alles nur dazu beitrug, die Individualität zu geſteigerter Entwicklung zu bringen, wie es ſich zum Theil ſogar in den Dienſt der Egoität ſtellte, war es jedenfalls nicht im Stande, über letztere obzuſiegen.

Mehr als in irgend einem anderen Lande hatte ſich in Italien die Menſchheit aus dem Banne der Vorurtheile, in welche die Kirche die Geiſter geſchlagen, befreit. Mit dem mittelalterlichen Ideale, das ſeine Macht hierdurch eingebüßt hatte, war ihr aber zugleich *das Ideal* überhaupt mit verloren gegangen. Aus dem Chaos, in welches, wie Gregorovius ſo richtig ſagt, die entfeſſelte Egoität ſie geſtürzt hatte, rang ſie zwar nach einem neuen, doch lange vergeblich. Sie ſollte es weder in der erträumten Renaiſſance der römiſchen Republik Cola Rienzi's und Petrarca's, noch in der des römiſchen Kaiſerthums Dante's, noch in der von dem heiligen Mädchen von Siena erhofften Wiederherſtellung des chriſtlichen

Glaubens und der römischen Kirche finden. Wohl hatte Catarina die Rückkehr des Papstes nach Rom in einem ganz anderen Sinne erfleht, als sie dieser zur Ausführung brachte. In jedem ihrer ergreifenden Briefe an Gregor XI. und Urban VI. war mit flammenden Buchstaben das Wort Reform zu lesen gewesen. Aber nicht die Reform, sondern das Schisma mit all seinen Schrecken und Gräueln war die Frucht dieser Rückkehr für das unglückliche Rom, für das enttäuschte Italien. Nur um so mehr aber hofften jetzt die Patrioten von dieser Reform, um so fester klammerten sich ihre Illusionen gerade an dieses Rettungswort an. Es wurde im Munde der Fürsten und Tyrannen zur Waffe gegen die Anmaßung und Schamlosigkeit der Päpste, die bald vor nichts so zurückschreckten, als vor den ihnen angedrohten Concilen. Auch sollten ihnen diese in Wahrheit verderblich werden. Das Concil zu Pisa (1406) gestaltete sich zu einem Tribunal, welches über das Papstthum richtete. Der Grundsatz, daß die Concile über den Papst zu stellen seien, wurde hier zum Gesetze erhoben. Der letzte Rest des mittelalterlichen Ideals war hiermit zerstört. Doch auch die Reformation, welche um diese Zeit von der Pariser Universität durch Männer wie Gerson, Peter v. Ailly und Nicolaus v. Clemanges bereits angebahnt wurde, sollte das neue Ideal der Italiener nicht werden. Die Renaissance des Alterthums, von anderer Hand schon vorbereitet, sollte ihnen das ihre, das Ideal einer neuen Bildung, vermitteln, welches man zwar an den nationalen Gedanken anzuknüpfen suchte, das aber, wie der Kampf der lateinischen Sprache mit der nationalen, der italienischen, beweist, der Entwicklung des nationalen Geistes ebenfalls zunächst wieder weniger förderlich war, als der Entwicklung der Individualität, die es in neue edlere Bahnen leitete.

Man hatte bisher die lateinische und griechische Sprache nur als Mittel zum Zwecke betrieben. Man studirte die Werke der Griechen und Römer nur ihres Inhalts, nicht ihrer Form wegen. Wie lange diese noch unbeachtet blieb, läßt sich daraus erkennen, daß anfänglich sogar an der Universität zu Bologna das römische Recht noch immer in dem barbarischen Latein der Zeit erklärt und auch die übrigen Lehrgegenstände so vorgetragen wurden. Erigena Scotus war vielleicht der erste christliche Schrift-

ſteller, welcher überhaupt griechiſch zu leſen verſtand. Von Abälar[illegible] an ſcheint ſich die Kenntniß deſſelben aber verbreitet zu haben. I[illegible] 12. Jahrhundert reiſten ſogar verſchiedene Gelehrte zu dieſe[illegible] Zwecke nach Griechenland. Doch konnte ſelbſt der große Albert[illegible] von Cöln noch ebenſowenig griechiſch, wie ſein noch berühmter[illegible] Schüler Thomas von Aquino. Wogegen letzterer das Lateiniſ[illegible]e ſchon mit einer Reinheit ſchrieb, welche erkennen läßt, daß [illegible] nun auch der Sprache und Darſtellung Aufmerkſamkeit zu ſchenken und ihre geiſtige Bedeutung zu begreifen begann. Im 13. Jahrhundert wurde auf allen Univerſitäten Italiens bereits Grammatik getrieben, worunter man damals die ſchönen Wiſſenſchaften überhaupt verſtand. Beſonders fing die Rhetorik an, ſehr geſchätzt zu werden, weil man die praktiſche Bedeutung derſelben begriff. Man ſtudirte alſo die Schriftſteller jetzt auch um ihrer Sprache und Form willen und erweiterte eben deshalb das Studium derſelben, das bisher faſt ganz auf die Philoſophie und das Recht beſchränkt worden war. Ovid und Virgil waren zwar durch das ganze Mittelalter, aber immer nur Einzelnen bekannt. Jetzt wurden ſie in größerem Umfange und in einem ganz anderen Sinne geleſen, weil man jetzt ein Gefühl für die Form hatte und dieſe dem Inhalte eine ganz neue, erhöhte Bedeutung gab. Sie wurden, wie Dante uns zeigt, wohl ſelbſt zu Führern durch's Leben erwählt. Die heitere Götterwelt, die ſie erſchloſſen, mit ihren menſchlichen Empfindungen, Neigungen und Leidenſchaften, entſprach dem Geiſte der Zeit in einer ungleich ſympathiſcheren Weiſe, als die Asceſe und Myſtik der chriſtlichen Dichter. Verlangte man im Allgemeinen doch nicht ſowohl nach einem Erſatz für den verlorenen Glauben, als nach dem für das verlorene Phantaſie-Ideal.

Kein Wunder, daß das Studium der alten Schriftſteller, daß die Cultur und Pflege ihrer Sprache bald eine weite Verbreitung erlangte, ja zu einer Sache der Mode ward. Das Lateiniſche war jetzt nicht nur wie früher, die Sprache der Kirchen, der Schulen und der Gerichtshöfe, die Sprache der Gelehrten und Aemter — in den neu erworbenen claſſiſchen Formen wurde es zugleich noch zu einer Sprache des guten Tons, des feinen geſelligen Umgangs, der Galanterie und der Dichtung gemacht. Unter dieſen Umſtänden hatte die Renaiſſance des Alterthums gegen Ende des 14. Jahr-

nderts einen so rapiden Aufschwung genommen, daß dies den Schein erzeugte, als ob sie ganz plötzlich, gleich einem Wunder, in das Leben der Nation hereingetreten wäre und alles mit unwiderstehlichem Zauber ergriffen hätte.

Das Zeitalter hatte sein neues Ideal, das Ideal des klassischen Alterthums gewonnen, ohne daß es sich dessen zunächst recht klar bewußt worden war und hiermit zugleich wieder die schöne Natur gegenüber der scholastischen Abstraction und der mönchischen Asceſe in ihr unveräußerliches Recht eingesetzt. Es war, um zu diesem, die ganze Menschheit verjüngenden, den Kreislauf ihrer Säfte erneuenden Ergebniß gelangen zu können, vielleicht nöthig gewesen, daß die griechisch-römische Bildung vorher so völlig und auf so lange unterdrückt worden war. Es war vielleicht nöthig gewesen, daß das individuelle Leben der Menschheit von der Kirche so lange und so ganz unterbunden wurde, um jetzt, von diesen Fesseln befreit, zu einem neuen Leben erwachend, die neu entdeckte Welt des griechisch-römischen Alterthums, mit dieser Frische der Sinnlichkeit, mit diesem Aufschwung der Begeisterung erfassen und sich so jugendlich daran berauschen zu können.

Und wunderbar, daß gerade derjenige, der seinem Lande die nationale Sprache, wenn auch nicht gab, so doch im Wesentlichen feststellte, daß Dante auch wieder derjenige war, welcher zuerst, nicht mehr allein die Gelehrten, sondern Alle, welche auf Bildung Anspruch erhoben, auf das Studium der alten Sprachen und auf das ihrer Schriftsteller verwies, und jene gewaltige Strömung in's Leben rief, welche eine so wunderbare Blüthe der Künste, eine ganz neue und neubelebende Bildung des Geistes erzeugte, zugleich aber auch die Entwicklung der nationalen Sprache, die Entwicklung einer nationalen Literatur und Dichtung selbst wieder ernstlich bedrohte.

Denn die lateinische Sprache und die lateinischen Dichter wurden schon damals von den Gelehrten, wie noch heute von nicht wenigen Literarhistorikern Italiens, als nationale, als Erscheinungen einer früheren Epoche ihrer Nationalliteratur betrachtet. Auch Dante rechnete das Italienische, sein volgare illustre, nur zur Vulgärsprache, im Unterschiede vom Lateinischen, welches auch ihm als die eigentliche nationale Sprache des Landes

erſchien. In ſolcher Auffaſſung würde die Verdrängung der italieniſchen Sprache durch die lateiniſche ebenfalls nur als eine Art von Renaiſſance des nationalen Geiſtes haben erſcheinen können. Indeſſen ſiegte die nationale Sprache, aus Gründen, die ich im nächſten Abſchnitt zu berühren haben werde, doch über die lateiniſche, wie die Beſtrebungen der Gelehrten, die Renaiſſance zu einer Sache der bloßen Nachahmung der überlieferten Formen des Alterthums zu machen, zuletzt doch an dem Geiſte der Nation und dem Zuſtande der Zeit ſcheiterten, nicht jedoch ohne eine nachtheilige, beſonders die Entwicklung der nationalen Dichtung hemmende und den Formalismus fördernde Einwirkung auf ſie ausgeübt zu haben. Das Alterthum wurde zuletzt doch von einem neuen, dem national-italieniſchen Geiſte empfangen und wiedergeboren. Die Kunſt und vor Allem die Sprache wurden die Gebiete, auf denen dieſer Geiſt zuerſt ſeine Einheit fand. Hier wurde zwar auch ſchon der Grund zu der politiſchen Einheit gelegt, doch war damals die Zeit für deren Entwicklung nicht reif. Ja, es darf ſelbſt geſagt werden, daß die Renaiſſance nur deshalb ſo ſchnelle, ſo allgemeine Verbreitung und beſonders von den Tyrannen und Fürſten ſo bereitwillige Aufnahme fand, weil ſie an ſich zwar der Entwicklung des individuellen, nicht aber des nationalen Geiſtes förderlich war. Aus eben dem Grunde konnte ſie ſich auch wieder bei anderen Nationen mit Leichtigkeit weiter verbreiten. Daß dies bei den Spaniern ſo lange in nur geringerem Umfange der Fall war, lag eben in der beſonderen Stärke, Kraft und Eigenthümlichkeit ihres noch feſt im Mittelalter wurzelnden nationalen Geiſtes. Im Allgemeinen aber traten die Italiener, mit Gregorovius' Worten zu reden [1]), indem ſie ihr neues Ideal der klaſſiſchen Bildung eroberten, zugleich ihre dritte geiſtige Weltherrſchaft an.

---

[1]) A. a. O. Bd. VI. S. 6.

II.

Die Entwicklung der italienischen Sprache im Kampfe mit der lateinischen.

Ursprung der italienischen Sprache. — Die drei italischen Sprachgruppen des Alterthums. — Fortbestehen derselben unter neuen trennenden Einflüssen. — Gegensatz der italienischen Sprache und der Dialekte. — Die mittelitalischen Dialekte, als die von fremden Einflüssen freiesten. — Einfluß des Provençalischen auf das volgare illustre. — Italische Dichter in provençalischer Sprache. — Anwendung verschiedener Dialekte. — Aelteste Dichter in italienischer Sprache. — Der toscanische Dialekt. — Freie Ausbildung der von den Provençalen erworbenen Formen. — Die Sestine, Octave, Terzine, Canzone und das Sonett. Nationaler und populärer Charakter derselben. — Eigenthümlicher und abgeschlossener Charakter der Bewohner der toscanischen und umbrischen Berge. — Einfluß desselben auf Kunst und auf Dichtung. — Dante, Petrarca und Boccaccio. — Ihr Verhältniß zur Entwicklung der nationalen Sprache und Dichtung. — Ihr Verdienst um das Studium der alten Sprachen und Schriftsteller. — Gegensatz von Florenz und Rom. — Roms Bedeutung für die Entwicklung der Renaissance. — Neuer Aufschwung von Rom. — Nicolaus V. — Die Griechen und die platonische Philosophie. — Humanismus und Renaissance. — Disposition des italienischen Geistes für die Aufnahme ...eider. — Die Humanisten und ihr Einfluß. — Bedenken dagegen. — Vermischung ...eidnischer und christlicher Anschauungen. — Religiöse Toleranz und Indifferenz. — ...erfall der Sitten. — Bußprediger. — Verdienste der großen Bürger von Florenz ...m den Humanismus und die Renaissance. — Lorenzo de' Medici und die pla...nische Akademie. — Savonarola. — Gründe, warum die italienische Sprache doch ...über die lateinische siegte. — Lorenzo's de' Medici Verdienste darum. — Seine Dichtungen.

Die Sprachforscher haben die Entstehung der italienischen Sprache auf verschiedene Weise zu erklären versucht. Während die meisten von ihnen der Ansicht sind, daß sie aus der Vermischung der lateinischen Sprache mit den Sprachen der in Italien eingedrungenen Völker hervorging, ist es die Meinung anderer, daß das Italienische im Wesentlichen nichts anderes sei, als die Vulgärsprache, die lingua rustica, die auch schon im Alterthume neben der lateinischen herlief, und überhaupt allen romanischen Sprachen gleichmäßig zu Grunde liege, und sich nur in den verschiedenen Ländern, sowie in deren verschiedenen Provinzen und Gebieten, der Verschiedenheit der hier wirksamen Einflüsse entsprechend, etwas anders ausgebildet habe und hiernach bestimmte mehr oder weniger bedeutende dialektische Unterschiede zeige.

Doch schon in dem vorrömischen Italien war die Sprache eine verschiedene. Diez [1]) nimmt drei verschiedene Sprachgebiete daselbst an: ein nördliches, ein südliches und ein mittelitalisches. Das nördliche soll aus der gallischen Sprache bestanden haben, an die sich südwestlich die etruskische, südöstlich die umbrische anschloß. In Mittelitalien herrschte das Sabellische neben dem Volskischen, im Süden das Oskische und die schon seit undenklicher Zeit hier vorgedrungene griechische Sprache. Die sabellische Sprache soll aber (nach Diez) durch Einwirkung auf einen verwandten, doch nicht demselben Sprachstamme angehörenden Dialekt dem römischen seine uns bekannte Gestalt dann gegeben haben. Dieser letztere wurde allmählich über die ganze Halbinsel herrschend. Zuerst verschwand die sabellische Sprache, später die oskische, zuletzt ging, unter Sulla, auch die etruskische Sprache mit dieser Nation, ihrer Cultur und Wissenschaft unter. Daß neben der lateinischen Sprache, wie sie sich in der Schriftsprache ausgebildet hatte und wie wir sie kennen, eine ihr entsprechende Vulgärsprache herlief, unterliegt keinem Zweifel und es ist eben so sicher, daß diese Vulgärsprache sich in verschiedenen Theilen Italiens verschieden ausbilden mußte. Nicht nur unter den Römern, sondern auch im weiteren Fortschritt der Zeiten, werden sich diese Unterschiede, wird sich der Gegensatz einer nördlichen, einer südlichen und einer mittelitalischen Sprachgruppe, wenn auch in veränderten Formen, erhalten haben. Dauerten doch im Norden und Süden die Einwirkungen gegensätzlicher Einflüsse fort. Dort drangen die Gothen und Longobarden ein, und wenn sich die letzteren auch später über einen großen Theil des übrigen Italiens, über Toscana und das von ihnen gegründete Herzogthum Benevent noch verbreiteten, so wird doch ihr Einfluß auf die Bewohner der nach ihnen benannten lombardischen Ebene ein viel tiefgehenderer gewesen sein. Im Süden übten aber nicht nur die Griechen noch fort und fort einen Einfluß aus, sondern es trat noch der von Arabern und Normannen hinzu.

Die italienische Sprache enthält, soweit es überhaupt nachweisbar ist, keine Spuren und Merkmale der altitalischen Sprachen. Nur in den Mundarten finden sich einzelne Wörter

[1]) Grammatik der romanischen Sprachen. I. Th.

derselben; wohl aber zeigt sich bei ihr sowohl, als bei diesen ein Rest fremder räthselhafter Sprachelemente. Von allen romanischen Idiomen steht die italienische Sprache der lateinischen am nächsten. Sie enthält weniger Fremdwörter als die französische und die spanische Sprache. Besonders arm ist sie an deutschen. Die Dialekte enthalten dagegen celtische, germanische, griechische, arabische, französische, spanische Wörter und zwar die nördlichen vorzugsweise celtische, germanische und französische, die südlichen griechische und arabische, die mittelitalischen sind dagegen ungleich reiner von fremder Beimischung, sie nähern sich daher der italienischen Sprache, wie sie uns in der Literatur vorliegt, mehr und mehr an.

Schon zu Isidorus' Zeit war von einer lingua italica die Rede; daß dies jedoch im Sinne einer sich von den Dialekten unterscheidenden und über diese erhebenden Sprache, wie das volgare illustre des Dante, geschah, ist wohl zu bezweifeln. Dagegen ist der Gebrauch der Vulgärsprache unter den Gebildeten Italiens seit dem 10. Jahrhundert bezeugt. Da aber noch heute jeder Italiener, selbst der Gebildetste, neben seiner Culturſprache den Dialekt seiner Stadt oder Provinz, und zwar im gewöhnlichen Verkehr mit seinen Landsleuten nur diesen spricht, so daß Foscolo sagen konnte: l'italiano è lingua litteraria, fù scritta sempre e non mai parlata, (was jedoch nur in dem hiernach beschränkten Sinne Gültigkeit hat), so läßt sich wohl annehmen, daß das volgare illustre sich zunächst nur als Schriftsprache auszubilden begann, in der Dichtung ergriffen seine weitere Ausbildung erlangte und dann erst allmählich in den mündlichen Verkehr noch überging, dabei aber ebenso wieder eine Einwirkung von der Dialektsprache mehr, wie auf diese selber mit ausübte.

Es ist festgestellt, daß man sich schon seit dem 7. Jahrhundert der lateinischen Sprache im Verkehre zu entwöhnen begann. Daher kam nun auch, besonders unter dem Einflusse des Handels zu einer Feststellung der Vulgärsprache und zu schriftlicher Anwendung derselben gedrängt wurde. Obschon das Lateinische Sprache der Kirche und der Gerichte blieb, mußten sich diese doch immer mehr zu gewissen Concessionen herbeilassen. Das älteste Denkmal hiervon liegt in einem Schriftstück des Archivs von Montecassino v. J. 960

vor [1]), zugleich das älteſte Beiſpiel der italieniſchen Schriftſprache. Es bildeten ſich aber ohne Zweifel verſchiedene ſolcher Schriftſprachen neben einander aus, wennſchon bedeutend weniger als Dialekte, von denen ſie überhaupt als die erſten Formen einer Culturſprache zu unterſcheiden ſind, obgleich ſie aus ihnen hervorgingen. Sie und nicht die Dialektſprachen ſind ſicher gemeint, wenn von einer lombardiſchen, einer ſardiniſchen, einer toscaniſchen einer apuliſchen oder einer ſicilianiſchen Sprache die Rede iſt; wie man z. B. von dem Erzbiſchof Chriſtian von Mainz rühmte, daß er das Lateiniſche, Römiſche, Franzöſiſche, Griechiſche, Apuliſche, Lombardiſche und Brabantiſche wie ſeine Mutterſprache geſprochen habe; was zugleich beweiſt, daß dieſe Sprachen ſich damals noch ſehr von einander unterſcheiden mußten.

Andererſeits iſt freilich ſchon früher von einer lingua italica die Rede, d. i. von einer Schriftſprache, welche eine allgemeinere Verbreitung als jene Provinzialſprachen haben mußte. Dieſe Sprache iſt wohl im Weſentlichen dieſelbe, welche Dante das volgare illustre nennt, und welche die Grundlage deſſen geblieben iſt, was wir heute das Italieniſche nennen. Dieſes ſcheint, ſo weit es ſich bis jetzt hat verfolgen laſſen, was bis in's 11. Jahrhundert zurückreicht, von Florenz ausgegangen zu ſein, da es im Weſentlichen dieſelbe Sprache iſt, in welcher hier nach den neueſten archivaliſchen Entdeckungen die Dichter Gherardo da Firenze und Aldobrando da Siena, ſowie der Sarde Bruno da Thoro, welcher ein Schüler Gherardo's war, geſchrieben haben [2]). Da letzterer auch in ſardiſcher Sprache dichtete, ſo ergiebt ſich, daß die übrigen Schriftſprachen noch immer neben der lingua italica herliefen, welche als volgare illustre ſie aber zuletzt ſämmtlich verdrängte.

Ueberhaupt haben die Funde der Bibliotheken von Arborea und Cagliari in Sardinien ein ganz neues Licht auf die Bildungs-

---

[1]) Es beſteht in der darin eingeflochtenen Zeugenformel, welche wörtlich lautet: Sao che chelle terre per chelle fini que (che ki) contene per trenta anni le possete parte Sancti Benedicti. (Mitgetheilt von Martini, Appendici della raccolta delle pergamene etc. Cagliari 1865.

[2]) Carlo Baudi di Vesme. Di Gherardo da Firenze e di Aldobrando da Siena in den Memorie della Reale accademia delle scienze di Torino. Seria seconda. 1866.

zuſtände Italiens während des Mittelalters und insbeſondere auf die Entwicklung der italieniſchen Dichtung geworfen. Bis in's 8. Jahrhundert würde ſich demnach eine ſardiſche Dichtung in der Bulgärſprache verfolgen laſſen, zu welcher Zeit Barbarita di Gitilino da Corria geblüht haben ſoll. Das von ihr angeblich erhalten gebliebene Gedicht iſt, wenn überhaupt irgend ächt, doch überarbeitet; was wohl auch von dem Kampfgeſange des Ilfredico gilt, welcher gelegentlich der Invaſion der Sarazenen in Sardinien 1002 gedichtet worden ſein müßte. Anders verhält es ſich dagegen mit den Nachrichten, welche man hier von den Dichtern Gherardo da Firenze, Aldobrando da Siena, Bruno di Thoro und dem Genueſen Lanfranco nebſt verſchiedenen Dichtungen derſelben entdeckt hat, da die gegen dieſelben erhobenen Zweifel durch die ſie in allen Theilen beſtätigenden und in vielen Punkten ergänzenden Funde im Archivio centrale und in der Biblioteca comunale zu Florenz und in den Bibliotheken Palermo's ganz widerlegt werden [1]).

Von dieſen Dichtern, von denen Canzonen und Sonette erhalten geblieben ſind, iſt Aldobrando da Siena der bedeutendſte. Er wurde 1113 in Siena geboren und ſtudirte mit Bruno di Thoro und Lanfranco di Genova bei Meiſter Gherardo in Florenz. Er dichtete bereits in ſeinem achtzehnten Jahre, erwarb ſich (nach dem Urtheile ſeines Biographen) wie dieſer letztere ſelbſt, große Verdienſte um die Ausbildung der italieniſchen Sprache und ſtarb 1186 zu Palermo.

Bruno di Thoro wurde 1110 in Cagliari geboren. Daß er in Florenz ſeine Ausbildung erhielt, erklärt ſich theils daraus, daß ſein Vater aus Piſa gebürtig war, welches ſich damals im Beſitze Sardiniens befand, theils aus dem Rufe, den Gherardo genoß. Es ſcheint, daß er fort und fort mit Aldobrando in einem freundſchaftlichen Verkehre blieb, welcher einen wechſelſeitigen Austauſch ihrer Dichtungen zur Folge hatte.

---

[1]) Carlo Baudi, a. a. O., ſowie Ignazio Pillito, Poesie italieni del secolo XIII. Cagliari, 1859. Angelo Decastro, Nuovi codici d'Arborea, Cagliari 1860. Pietro Martini, Pergamene, Codici e Fogli Cartacei racc. ed illustr. da., Cagliari 1863. Deſſelben Appendice alla raccolta delle Pergamene etc., Cagliari 1865.

Gherardo da Firenze ſelbſt muß noch im 11. Jahrhundert geboren worden ſein, um 1128 eine Schule in Florenz begründet haben zu können.

Dieſe Thatſachen beweiſen, daß die italieniſche Sprache viel früher als man bisher angenommen zur Ausbildung kam [1]), daß ihr nicht die ſicilianiſche, ſondern die der Schule von Florenz zu Grunde liegt, nicht Sicilien, ſondern Florenz die Wiege der italieniſchen Dichtung genannt zu werden verdient, daß die Canzone des Ciullo d'Alcamo aufgehört hat, das älteſte Denkmal derſelben zu ſein (daher es auch unnöthig iſt, auf den Streit über die Aechtheit und das Alter der poetiſchen Inſchrift im Hauſe der Ubaldini in Florenz näher einzugehen), ja daß ſie nicht erſt unter dem Einfluſſe der provençaliſchen Dichter ihre Ausbildung erhielt, ſondern ſammt den Formen der Canzone und des Sonetts ſchon vor deren Erſcheinen in Italien entſtanden war.

Es läßt ſich allerdings nicht mit Sicherheit ſagen, wann die provençaliſche Dichtung Einfluß auf Italien gewann. Beziehungen zwiſchen Oberitalien und der Provence mögen vielleicht noch von jenen Tagen her fortbeſtanden haben, in denen ſich die Herren von Burgund und Provence zugleich noch Könige von Italien nannten. Provençaliſche Troubadours werden aber in Oberitalien zuerſt in Friedrich Barbaroſſa's Zeiten erwähnt. Als dieſer Mailand zum zweiten Male niedergeworfen hatte und Hof in Turin hielt, erſchien dort Graf Raimund Berengar mit großem Gefolge, um ſich von ihm mit ſeinem Erbe, der Grafſchaft Provence, belehnen zu laſſen. Man ſagt, daß der Kaiſer an den Geſängen der ihn begleitenden Troubadours ſo viel Gefallen fand, um ſelber ein Lied in provençaliſcher Sprache zu dichten, welches man noch zu beſitzen glaubt [2]).

---

[1]) Hierdurch wird auch dasjenige berichtigt, was S. 68 hierüber geſagt worden iſt.

[2]) Es heißt:

Plas my cavallier Francès
E la dama Catalana
E l'onrar del Genoès
E la court de Castellana.

Die provençalische Dichtung kam in die Mode, und wie mals die provençalische Sprache, so wurde etwas später auch e nordfranzösische wieder Hofsprache, so daß noch kurz vor ante, der um die Ausbildung der italienischen Sprache hochver- ente Brunetto Latini seinen berühmten Trésor in dieser letzteren rieb. Auch liebte man, die verschiedenen Mundarten in der ichtung mit einander zu verbinden und sich an den Con- asten derselben zu erfreuen. So sind aus dem 13. Jahr- undert Gedichte erhalten geblieben, deren Strophen oder Verse wechselnd in verschiedenen Mundarten verfaßt sind [1]). Auch von ante giebt es noch eine Canzone, in welcher provençalische, latei- sche und italienische Verse wechseln. Dies wirft ein Licht auf in verschiedenen Mundarten verfaßten Theaterstücke des Gil cente und des Torres Naharro zurück. Auch der Reiz der iteren italienischen Maskenkomödie beruht zum Theil auf dem ntraste der darin eingeführten verschiedenen Mundarten; wie h im 15. Jahrhundert wieder etwas Aehnliches in der so- annten Macarronischen Poesie, die Verbindung italienischer lateinischer Reden und Worte, hervortrat.

Von den in provençalischer Sprache dichtenden Sängern war rdello (geb. 1189) der berühmteste. Von ihm weiß man sicher, er auch italienische Dichtungen schrieb. Diese provençalische chtung blühte im Norden Italiens besonders an den Höfen der rkgrafen von Este und Malespina. Zu höchstem Glanze kam sie jedoch Sicilien. Schon unter dem normannischen Könige Wilhelm II. hten hier Ciullo d'Alcamo, Rinaldo d'Aquino und Folco da

---

Lou cantar Provensalès
E la dansa Trivisana
E lou corps Aragonès
E la perla Juliana
Le mans e kara d'Anglès
E lou donzil de Thuscana.

iehe auch Ruth, Geschichte der italienischen Poesie. Leipzig 1844. I. S. 145, d Ginguené, Hist. de la litter. de l'Italie. Paris 1811. T. 1. p. 264.

[1]) Ruth theilt a. a. O. S. 227 ein Gedicht des Provençalen Rambaut de aqueiras († 1226) mit, in welchem die erste Strophe provençalisch, die zweite alienisch (nach Crescembini toscanisch) die dritte französisch, die vierte gascognisch, e fünfte spanisch ist, während die sechste in allen 5 Sprachen wechselt.

Calabria neben provençalischen und norditalischen Dichtern. Wir sahen Aldobrando da Siena diese hier einführen. Später zog Friedrich II. die poetischen Talente Italiens und der Provence, so wie auch arabische Dichter an seinen Hof. Von ihm und seinem Kanzler Pier della Vigna (Peter de Vineis) glaubt man ebenfalls noch einige Gedichte in italienischer Sprache zu besitzen.

Die italienischen Dichter haben unstreitig bei den Provençalen noch Manches gelernt, allein sie zahlten das, was sie ihnen entliehen, mit Zinsen zurück. Sie übertrafen dieselben durch ein stärkeres Formgefühl und eine größere Vielseitigkeit und Tiefe des Geistes, wobei sie durch die Klangfülle, durch den musikalischen Wohllaut ihrer Sprache noch unterstützt wurden.

Von den Dichtungsformen der Provençalen scheint die Sestine, als die ausgebildetste und kunstreichste, besonders in Aufnahme gekommen zu sein. Sie bestand aus sechs sechszeiligen Strophen, die ihren Abschluß in einem dreizeiligen Anhange fanden. Es war Bedingung hierbei, daß alle Verse die Schlußworte der ersten Strophe wiederbringen mußten, wobei das Schlußwort jeder Strophe das Schlußwort der ersten Zeile der nächsten Strophe zu bilden hatte, die übrigen Versendungen aber nach Belieben geordnet werden konnten. Die letzten drei Verse mußten ebenfalls alle sechs Schlußworte wiederbringen, aber je ein Reimpaar in einem Vers, so daß dieser hierdurch in zwei Hälften gebrochen wurde.

Diese Form war bereits zu ausgebildet, als daß sie eine weitere Entwicklung zugelassen hätte. Dafür machte man für einzelne Zwecke von der einfachen Form der sechszeiligen Strophe vielfach Gebrauch. Sie wurde die Grundform der Laudi drammatichi, doch kommt auch hier die Octave schon vor, welche in der Devozione, der Sacra Rappresentazione und in den Anfängen des weltlichen Dramas dann herrschend wurde und die hauptsächlichste Form der epischen Dichtung der Italiener war und blieb. Gewiß kannten auch schon die Provençalen die achtzeilige Strophe, wie bei ihnen ja alle Strophenformen von den 2- bis zu den 12zeiligen vorkommen. Doch gelangte sie erst bei den Italienern zu höherer Ausbildung und Bedeutung und wird ebenso wie die Terzine als eine italienische Versform zu bezeichnen sein. Auch die Canzone war, wie wir gefunden, immer schon einheimisch bei ihnen und

wurde zu immer kunstvollerer Entwicklung von ihnen gebracht. Das Sonett war aber eine ihnen vor allen anderen eigenthümliche Form, da das, was die Provençalen mit diesem Namen bezeichneten, etwas ganz anderes, der Canzone Aehnelndes, war und ei ihnen nur von der Begleitung des Vortrags mit Instrumenten iesen Namen erhielt. Schon die Sonette Gherardo's und Aldoando's sind durchgängig 14zeilig. Die Abweichung zu Sonetten n 13, 15 und 20 Versen scheint erst eine Licenz späterer it zu sein. Erst nun hing man wohl auch ein paar Verse netta alla coda) zum Zwecke einer Widmung oder Empfehlung s Dichters noch an, was auf provençalischen Einfluß hinweisen g. Daß Guittone von Arezzo (gest. 1294) dem Sonett erst die ige Form gegeben und diese festgestellt habe, kann wenigstens ht die Bedeutung haben, daß man vor ihm diese Form noch ht kannte.

Alle diese Vers- und Strophenformen sind im höchsten Sinne nstmäßige und die Dichter, welche sie ausbildeten, mögen auch ehrentheils höfische Dichter gewesen sein, nichtsdestoweniger ntsprachen sie dem Geiste der Italiener so sehr, daß sie bald von er Volkspoesie aufgenommen werden konnten. Das gilt sogar von en Dichtungen selbst. Es ist festgestellt, daß sowohl die tiefsinnigen Terzinen Dante's, als die gedankenreichen Sonette Petrarca's zu rer Zeit in den Volksmund übergingen und darin populär wurden. on Ariosto's und Tasso's Octaven aber weiß man, daß noch im rigen Jahrhundert die Gondoliere Venedigs sie sangen.

Daß grade Toscana die Wiege der italienischen Dichtung war, ß diese grade hier zuerst zur Ausbildung gelangte, war keineswegs fällig. Waren die toscanischen und umbrischen Gebirge doch on die Stammsitze des Hauptculturvolkes des alten Italiens, r Etrusker, gewesen, dem Rom seine erste Cultur und Bildung uptsächlich verdankte. Waren doch sie es gewesen, welche die elbstständigkeit, die Sitten und Sprache dieses Volkes länger s die der übrigen Völker Italiens gegen die Römer geschützt tten. Leisteten doch auch sie wieder den von Norden her eindringenden Celten und Germanen einen kräftigeren Widerstand, hmen doch ihre Bewohner die ihnen von diesen letzteren unzweifelhaft zukommenden Einflüsse in einem selbständigeren Sinne

in sich auf, so daß ihre Dialekte sich wohl mit dem Geiste der germanischen Sprachen durchdrangen, nicht aber mit den Bestandtheilen derselben vermischten, daher auch dem lateinischen näher als jede andere romanische Mundart stehen.

Freier hatte sich demnach der Charakter, reiner die Eigenthümlichkeit dieser Gebirgsvölker ausbilden können. Wie der Einfluß von außen her lange nur ein geringer war, so war dies auch wieder mit der Wirkung nach außen der Fall. Die Eingeschlossenheit, in welcher sie lebten, nöthigte diesen Völkern eine gewisse Selbstbeschränkung auf, die dem Einzelnen die Richtung auf sein Inneres gab. Die Subjectivität des Gemüthes und Geistes hat sich in keinem anderen Theile Italiens so allgemein und zu solcher Tiefe entwickelt. Sie hat hier zum Theil einen spiritualistischen Charakter gewonnen, der dem ganzen Geistesleben seiner Bewohner eine eigenthümliche Richtung, ihrer Kunst ein ganze eigenthümliche Beseelung und Vergeistigung, eine Tiefe und Intensität, zugleich aber auch eine gewisse Zurückhaltung, Beschränkung und Simplicität des Empfindungsausdruckes gab. Aus diesen Bergen ging die mystische Schwärmerei eines Franz von Assisi, die spiritualistische Philosophie, der vergeistigte Liebesbegriff eines Bonaventura, der fanatische Bußeifer der Laudesi mit ihren leidenschaftlich bewegten Gesängen, ging die wunderbare Erscheinung einer Catarina von Siena hervor, deren nachwirkender Geist Rafael zu verschiedenen seiner magischen Frauengestalten, zu seiner heiligen Catarina, vielleicht selbst zur Sixtinischen Madonna angeregt haben dürfte, in ihnen entwickelte sich jene halb kindlich naive, halb ascetisch-schwärmende Frömmigkeit, welche uns aus den Bildern der Giotto'schen Schule, besonders aus denen Fiesole's und Filippo Lippi's so wunderbar anspricht. Hier ward ein Dichter wie Jacopone da Todi geboren, der, wie verschieden auch immer die Urtheile über den Werth seiner Dichtungen sein mögen, durch die tiefe Innigkeit des religiösen Empfindens, durch die naive Natürlichkeit seines Ausdrucks einen entschiedenen Gegensatz zu den Dichtern der provençalischen Schule bildet. Hier war es endlich, wo die Sacra rappresentazione, wenn nicht entstand, so doch ihre eigenthümlichste und wie Feo Belcari beweist, ihre ausdrucksvollste, ergreifendste Form gewann.

Aber auch jener demokratisch-republikanische Geist entwickelte sich

r, welcher Florenz noch lange zu einem Horte der Freiheit chte, als diese in den Städten des nördlichen und südlichen aliens bereits erdrückt worden war. So günstig er sich der Entlung der Individualität aber erwies, so schränkte er deren freie acht- und Kraftentfaltung doch wieder ein, weil er der Ueberung des Einzelnen entgegenwirkte. Selbst noch zur Zeit Lorenzo's s Prächtigen, da dieser Geist schon geschwächt war, ist mit der egentlichen Prachtliebe des Einzelnen hier noch immer Einfachit der Lebensgewohnheiten, bescheidener bürgerlicher Sinn verbunden. s Franceschetto Cybo, der erwählte Eidam Lorenzo's, zu Besuch ch Florenz kam, war seinen Begleitern ein schöner Palast zur ohnung angewiesen worden, in dem sie sich fürstlicher Bewirthung freuten, während er selbst im Hause Lorenzo's mit den zwar ichlichen aber einfachen Mahlzeiten seines Wirthes fürlieb nehmen ußte. Dieser erklärte ihm dies mit den Worten: er habe ihn s Sohn in seinem Hause aufgenommen und als solchen behandelt, ne seien dagegen als Fremde ihrer und seiner Stellung entsprechend pfangen worden [1]). Haushälterische Einfachheit und Genügsamit gingen so neben großartigem Glanze einher. Jene schränkten s Leben des einzelnen Bürgers ein; dieser entfaltete sich in Allem as die Vertretung des Ganzen, des Gemeinwesens, des Staates traf. Man braucht nur bei A. v. Reumont [2]) zu lesen, mit elcher Vorsicht und Zaghaftigkeit der reiche Filippo Strozzi i den Bau seines großen Palastes ging, mit welchen Umweisen, welchen Auskünften er denselben erklärt und entuldigt: um zu erkennen, wie groß selbst noch damals die Scheu r allem Heraustreten aus den Grenzen war, welche das bürgerhe Herkommen dem Einzelnen errichtet hatte. Dieses sorgltige, bedenkliche Abwägen, dieser Zug bürgerlicher Schlichtheit d Befangenheit ist es, was der Architektur dieses Landes ihre ediegenheit und den ihr eigenen Charakter gibt und sich selbst in n reichsten glänzendsten Werken der Zeit, wenn auch noch so leise, merkbar macht. Obschon bestimmt von den großen Zeitstylen, behrt diese Kunst in allem Wechsel den durchgehenden Grund-

[1]) v. Reumont, a. a. O. II. S. 456.
[2]) A. a. O. II. S. 185.

charakter, der ihren Werken eine so große Uebereinstimmung und Eigenthümlichkeit verleiht. Dies zeigt sich, wie schon berührt, in besonders auffälliger Weise, wenn man die Bauwerke Pisa's, das doch fremden Einflüssen fast ebenso offen lag, mit denen Genua's oder Venedig's vergleicht, von welchen besonders die letzteren in ihrer schimmernden Pracht, in ihrem phantasievollen Glanze fast überall fremden Einfluß zur Schau tragen.

Und dieser Geist der Eigenthümlichkeit zeigt sich auch wieder in der Bildner- und Malerkunst dieses Landes. Mit Cimabue beginnt derselbe die überlieferte Starrheit der Form, die schematische Symbolik der byzantinischen Kunst zu durchbrechen und nach freieren, der Natur sich, wenn auch noch zaghaft, wieder annähernden Formen zu ringen. Die tiefsinnige Gedankenallegorie eines Thomas von Aquino, der schwärmerische Geist eines Franz von Assisi, die vergeistigte Liebe Bonaventura's, die Glaubensinnigkeit und Ueberzeugungskraft des Mädchens von Siena sollten in den Werken Nicolo Pisano's, Giotto's, Orcagna's, Simone de Martino's, Fiesole's, Luca und Andrea della Robbia's, Masaccio's, Filippi Lippi's u. A. zu ergreifendem und immer freierem Ausdruck kommen.

Kein Wunder also, daß auch die nationale Dichtung sich grad von hier aus entwickelt hat, von hier, wo unter ihrem Einfluß die italienische Sprache die über alle anderen Mundarten des Landes obsiegende Form gewann. Wir hörten von den Verdiensten, welche sich Gherardo hierum erworben haben soll, ihm reihte sich später der Florentiner Brunetto Latini noch an. Auch die beiden Villani wirkten fördernd auf die Reinheit der Aussprache und auf die Kunst des Vortrags und der Rede ein. Guido von Arezzo (il Guittone) und Guido Guinicelli zeichneten sich durch ihre Dichtungen im volgare illustre aus, und Guido Cavalcanti begründete durch die seinen den toscanischen Styl. Er wurde besonders durch seine noch ganz vom scholastischen Begriffswesen erfüllte Canzone über die Natur der Liebe berühmt. Nachdem der Minoritenbruder Giacomino in Verona die ersten epischen Gedichte in der Volkssprache (im veronesischen Dialekte) De Jerusalem coelesti und De Babyloniae civitate geschrieben, von denen ersteres eine Beschreibung des Paradieses enthält, deren Schilderungen Augustin's De civitate

und Bonaventura's De diaeta salutis, sowie der Apokalypse ommen sind und in welchen als höchste Paradieseswonne das sinken in die Anschauung Gottes gepriesen wird, schrieb fast ittelbar darauf Dino Campagni sein allegorisch-romantisches, tualistisches Gedicht: L'intelligenzia, in welchem unter Anderem gegen Aristoteles gerichtete satirische Episode bemerkenswerth), weil sich vielleicht schon ein Symptom der Reaction gegen n Philosophie darin ankündigt.

Ancona sagt [2]) daß die italienische Dichtung aus einem ifachen Quell entsprungen sei, aus der lateinisch-scholastischen htung, die er als tradizioni delle arte antica bezeichnet, aus provençalischen Dichtung und aus der Volkspoesie. Dante, trarca und Boccaccio dürfen gewissermaßen als die Re- ientanten und Höhepunkte dieser drei Richtungen bezeichnet werden, nschon jeder von ihnen auch Einflüsse der beiden anderen in aufgenommen hat. Dante, der noch unter dem Einflusse der lastischen Wissenschaft stand und dem Geiste derselben den tief- igsten und bedeutendsten Ausdruck gab, Petrarca, welcher der ençalischen Minnedichtung die vollendetste Form und den ge- ehrreichsten Inhalt verlieh und Boccaccio, welcher in seinem ptwerke, dem Decamerone, einen reichen volksthümlichen Inhalt er Sprache des geselligen Umgangs zur Darstellung brachte — lle drei waren Dichter der Liebe, aber von jedem wurde die- in einem anderen Sinne erfaßt. Von Dante in einem trans- entalen, indem er sich von einer reinen, sinnlichen Liebe zur nlischen emporschwang, von Petrarca im Sinne der Vergeistigung licher Liebe, von Boccaccio im realen Sinne dieser letzteren t. Auch wirkte auf sie alle das Studium der Alten noch un- elbar ein. Was diese Dante gewesen, hat er selber symbolisch an- ntet, indem er Virgil sich zum Meister und Führer erkor, freilich

---

[1]) Aristoteles bietet, auf allen Vieren kriechend, einer schönen Sklavin Alexan- seinen Rücken zum Ritt an. Alexander, dessen Liebesverhältniß zu ihr teles nur kurz vorher mit scharfen Worten getadelt, sieht lachend dem wunder- Schauspiele zu. Nach Klein hatte Dino Campagni diesen Zug einem nor- ischen Fabliau entlehnt. (S. auch F. Wolf. Wiener Jahrb. 1832 Ueber die nderfage.)

[2]) La poesia popolare italiana, Livorno 1878. p. 3.

nur bis zum Eingang zur himmlischen Seligkeit. Petrarca, d seine Erziehung und Bildung in dem der Provence nahen Avig erhalten hatte und aus diesem Grunde weniger florentinisches Wese als jene beiden anderen Dichter zeigt, war so von dem Geiste de Alterthums gefangen genommen, daß er nur in Rom seine geistig Heimath finden zu können glaubte. Er hätte Cicero als seine Führer bezeichnen können. Von Boccaccio braucht nur erwähnt zu werden, daß er der erste Gelehrte des Abendlandes gewesen zu sein scheint, welcher den Homer in der Originalsprache las, und daß er es war, welcher die Berufung des ersten griechischen Lehrers, des Calabresen Leonzio Pilato, an die florentiner Universität veranlaßte.

Alle diese drei großen Männer dichteten sowohl in der lateinischen, wie in der italienischen Sprache. Sie haben sich um die Ausbildung und Verbreitung der letzteren die größten Verdienste erworben; Dante nicht nur als Dichter, sondern zugleich noch als Sprachforscher. Er steht auch hierin den beiden anderen voraus. Er ist es, welcher der italienischen Sprache zuerst eine wissenschaftliche Grundlage gab. Petrarca trug außerordentlich zu ihrer Glättung, Reinheit und Durchgeistigung bei. Er erhöhte ihren Wohllaut und ihre Biegsamkeit, nicht jedoch ohne Nachtheil für ihre natürliche Frische, die durch die Künstlichkeit der von ihm gewählten Versform, so wie unter seiner Vorliebe für lateinische Wendungen litt. Boccaccio würde sich schon allein dadurch ein großes Verdienst um die nationale Sprache und Dichtung erworben haben, daß er das Studium Dante's fort und fort wieder anregte,[1]) ja sogar selbst (1373) Vorlesungen über dessen Göttliche Komödie hielt,

---

[1]) Von besonderem Interesse dafür ist der Brief, welchen er in dieser Beziehung an Petrarca richtete, der es wohl nicht ungern sehen mochte, daß der Glanz seines größeren Vorgängers zu erbleichen begann. „Lies ihn" — heißt es in Rucks Uebersetzung desselben (a. a. O. I. S. 556) — „ich beschwöre dich; dein Genie erhob sich bis zum Himmel und dein Ruhm verbreitete sich über die Grenzen der Erde. Aber bedenke, daß Dante unser Mitbürger ist, daß er gezeigt hat, was unsere Sprache vermöge, daß sein Leben unglücklich war, daß er alles für den Ruhm unternommen und ausgeführt hat und daß er von Verläumdung und Neid bis zum Grabe verfolgt worden ist. Wenn du ihn lobst, wirst du ihn ehren und dich ehren und Italien ehren, dessen größter Ruhm und einzige Hoffnung du bist."

die damals schon in Vergessenheit zu gerathen drohte, und dieselbe erläuterte, weil man sie schon nicht mehr ganz zu verstehen vermochte. Noch mehr wirkte er aber durch Form und Inhalt seiner eigenen italienischen Dichtungen auf die Verbreitung beider hin.

Wennschon in allen diesen drei Dichtern, wie sehr sie zum Theil noch in Anschauungen des Mittelalters befangen waren, der Geist des modernen Lebens sich bereits ankündigt, so erscheint doch Boccaccio in seiner Dichtung als der weitaus modernste von ihnen. Er hatte sich ganz aus den Fesseln der mittelalterlichen Scholastik zu befreien gewußt, er hatte nichts mehr von dem mystisch-spiritualistischen Geiste, welcher das Leben nur in der erträumten Anschauung des Uebersinnlichen, in der begrifflichen Abstraction und der spitzfindigen Zergliederung der Empfindungen suchte. Ihm erschien schon das wirkliche Leben, wie es seinen offenen Sinnen sich darbot, wie es in bunter Fülle in seinem freien Geiste sich spiegelte, der Darstellung werth. Wie er es voll auf sich wirken ließ, wußte er es auch seinen dichterischen Zwecken entsprechend in voller plastischer Gegenständlichkeit, in vollempfundener Lebendigkeit, seiner ganzen Breite nach, das Hohe wie das Niedere, wieder zur Erscheinung zu bringen. „Wer seinen Decamerone betrachtet" — sagt Lorenzo de' Medici von ihm [1]) — „mit dem unendlichen Wechsel des Stoffs, mit der Schilderung aller aus Liebe und Haß, Furcht und Hoffnung entspringenden Lebenslagen, mit der Darstellung unzähliger Künste und Ränke, der Charakterzeichnung der verschiedensten Naturen, dem Ausdruck aller Leidenschaften, wird zu dem Schlusse gelangen, daß zu allem diesen keine Sprache fähiger, als die unsere war." Doch geht hieraus zugleich noch hervor, daß Boccaccio auch, wie vor ihm kein Anderer, die Ausdrucksfähigkeit dieser Sprache entwickelt hat und zwar grade in allen Beziehungen des unmittelbaren Lebens. Dies ist's, was ihm und seinem Decamerone, wie man auch sonst von letzterem denken möchte, [2]) eine so hohe Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der nationalen Sprache und Literatur der Italiener gibt.

---

[1]) Alf. v. Reumont, a. a. O. II. S. 7.

[2]) Niemand fühlte die Schattenseiten desselben tiefer, als später Boccaccio selbst. Als ihm sein Freund Mainardo Cavalcanti einst schrieb, daß er seiner jungen Frau

So war denn zwiſchen den beiden Culturländern im Norden und im Süden Italiens, der Lombardei und Sicilien, ein drittes zu ſo vielſeitiger, umfaſſender Blüthe gekommen, daß jene dadurch faſt in Schatten geſtellt wurden. Das alte Etrurien war auf's Neue zum Stammſitz einer Cultur geworden, die ſich ſchon dadurch vor der jener anderen Länder auszeichnete, daß ſie reiner, als ſie, aus dem Geiſt, der Natur, dem Charakter des italieniſchen Volkes hervorging, daß ſie eine wahrhaft nationale war und mit bedeutſamer Eigenthümlichkeit eine tiefe Innerlichkeit verband. Dies wurde um ſo wichtiger, als grade von hier auch der Geiſt der Renaiſſance wieder ausgehen und mit dieſem nationalen Geiſte und dem eigenthümlichen Weſen, in dem derſelbe hier auftrat, ſich verbinden ſollte.

Der Einfluß auf das übrige Italien konnte nicht ausbleiben. — Insbeſondere ſollte Rom, welches zu derſelben Zeit, da Florenz einen ſo mächtigen Aufſchwung nahm und Ausgangs- und Mittelpunkt der Renaiſſance wurde, von hier zum zweiten Male ſeine Cultur und Bildung empfangen. „Das paſſive und unſchöpferiſche Weſen" — heißt es bei Gregorovius — „blieb die Eigenheit dieſer Stadt zu allen Zeiten." Es empfing von Florenz ſeine Gelehrten, Künſtler und Dichter. Gleichwohl iſt Rom, wie ſchon in früherer Zeit, ſo auch wieder jetzt, für die Entwicklung der Cultur und Bildung von höchſter Bedeutung geweſen; wobei freilich das Zuſammentreffen eines für die Kunſt ſo entflammten Charakters wie Julius II. mit den erſten Kunſtgenies der Nation Vorausſetzung war. Denn es iſt mindeſtens fraglich, ob die italieniſche Kunſt der Renaiſſance ohne Rom, ohne die Pflege, welche ihr hier

---

verſprochen habe, den Decamerone ihr und ihren Freundinnen vorzuleſen, antwortete er: Hüte dich wohl, es zu thun, du weißt, wie viel Unanſtändiges, ja Unſchickliches darin vorkommt. Wenn ſolche Dinge ſich in der Seele dieſer Frauen feſtſetzen, ſo mußt du es dir und nicht ihnen vorwerfen. Hüte dich, ich wiederhole es dir, auf meinen Rath und meine Bitte. Wenn du den Anſtand deiner Frauen nicht berückſichtigen willſt, ſo berückſichtige wenigſtens meine Ehre. Wenn ſie es leſen werden ſie mich für einen ſchlimmen Kuppler, einen unkeuſchen Alten, einen unreinen Geiſt halten. Wird denn niemand ſein, der ſich erhebt und mich entſchuldigt und ſagt: „Er ſchrieb es in der Jugend und durch den Auftrag eines Höheren bewogen". (Ruth a. a. O. I. S. 584 nach Baldelli, vita del Boccaccio p. 161.)

von diesem Papste zu Theil wurde, eine solche Vollendung, Größe und Hoheit erlangt haben würde. Das Weltgefühl, welches hier jeden noch heute ergreift, mußte sich um so mehr auch auf sie übertragen. Ein Genie, wie das Michelangelo's, würde auch ohne Rom jene Zurückhaltung überwunden haben, welche, wie ich darlegte, selbst damals noch zu der Eigenthümlichkeit des umbrisch-toscanischen Geistes gehörte, aber ich glaube kaum, daß er, ohne in Rom gewesen zu sein, seinen David, seine Sibyllen und Propheten, seinen Moses und die Gestalten der Nacht und des Morgens so geschaffen hätte, wie sie jetzt vor uns stehen, oder eine Kuppel, wie sie vielleicht überhaupt nur in Rom und über St. Peter gewölbt werden konnte.

Es wirkte Vieles zusammen, daß Rom in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder zu neuem Ansehen und Glanz gelangte. Den ersten Impuls dazu gaben die Unionsunterhandlungen der von den Muhamedanern hart bedrängten griechischen Kirche mit der römischen Curie; besonders nachdem bei dem Concil zu Ferrara (1438) der Kaiser Johann Paläologos mit verschiedenen Würdenträgern der griechischen Kirche selber erschienen war, und sich im folgenden Jahre bei dem inzwischen nach Florenz verlegten Concile der römischen Kirche ganz unterworfen hatte; ein Uebereinkommen, das, wenn es auch später von den Patriarchen von Alexandria, Antiochia und Jerusalem nicht anerkannt und daher wieder hinfällig wurde, doch einen bedeutenden Eindruck hinterließ. Zumal jetzt in Nikolaus V. ein, trotz seiner unansehnlichen Gestalt, thätiger und dabei umsichtiger Regent den päpstlichen Stuhl bestieg, dem es, das Schisma zu beenden und Rom wieder wehrhaft zu machen gelang, und welcher die Wissenschaft im humanistischen Sinne großartig förderte. Freilich war er es auch wieder, welcher die städtische Selbständigkeit Roms für alle Zeit unterdrückte. „Aber den Verlust dieser municipalen Freiheit" — fügt Gregorovius hinzu [1]) — „ersetzte doch sowohl die Natur Roms als die des Papstthums durch ein großartiges keiner anderen Stadt der Erde eigenes Wesen, in dessen kosmopolitischer Luft sich alles Monarchische und Dynastische verzehrt. Es ist der moralische Weltbezug Roms, der Welthauch, der darin weht, die Weltidee der Kirche, die sich

[1]) A. a. O. I. Bd. S. 137.

noch im Papſtthum abſpiegelt, wodurch die Alma Roma diejenigen bezaubert, die in ihr leben, und zu dem Bekenntniß zwingt, daß nirgend der Menſch ſich freier von Vorurtheilen empfinde, als in dieſer Weltrepublik."

Wohl konnte Nikolaus V. auf ſeinem Sterbebette ſich berühmen: „Ich habe die Kirche nicht allein von ihren Schulden befreit, ſondern zu ihrem Schutz prachtvolle Feſtungen errichtet, ſie mit herrlichen Bauten, mit den ſchönſten Formen einer von Perlen und Edelſteinen ſchimmernden Kunſt geſchmückt, mit Büchern und Teppichen, mit goldenen und ſilbernen Geräthen und köſtlichen Kultusgewändern überreich ausgeſtattet — und alle dieſe Schätze nicht durch Habſucht, Simonie, Geſchenke und Geiz zuſammengerafft, vielmehr jede Art großmüthiger Liberalität geübt, in Bauwerken, wie im Ankauf von zahlreichen Büchern, in fortgeſetzten Abſchriften lateiniſcher und griechiſcher Werke und in der Beſoldung von gelehrten Männern der Wiſſenſchaft." Nächſt ſeinem Beiſpiel war aber für die Entwicklung der Renaiſſance jener Beſuch des griechiſchen Kaiſers und zwar darum von großer Bedeutung, weil ſich in deſſen Gefolge die Platoniker Gemiſthos Plethon und Beſſarion, Biſchof von Nicäa, befanden, welcher letztere zur römiſchen Kirche übertrat und ganz in Italien blieb. Schon früher hatten die Geſandtſchaften der griechiſchen Kaiſer griechiſche Gelehrte nach Italien geführt. So den Emanuel Chryſaloras, der einen ſo großen Eindruck hinterließ, daß er (1397) von Florenz einen Ruf als Lehrer der griechiſchen Sprache und Wiſſenſchaften erhielt. Obſchon er bei ſeinem unruhigen Weſen nur kurze Zeit hier verweilte und dann nach Mailand, Pavia und Venedig ging, ſo war doch ſein Einfluß nur um ſo ausgebreiteter. Er hinterließ eine Schule, zu welcher unter vielen Anderen Leonardo Bruni, Poggio, Bergerio gehörten. Seitdem war das Studium der griechiſchen Sprache in Aufnahme gekommen, und mehr noch durch lateiniſche Ueberſetzungen das der griechiſchen Schriftſteller. Nun aber wußten Plethon und Beſſarion im Gegenſatze zu der das ganze Mittelalter in den ſcholaſtiſchen Formen beherrſchenden Ariſtoteliſchen Philoſophie eine ungemeine Begeiſterung für Plato und deſſen Philoſophie zu verbreiten, was darum von ſo großer Bedeutung war, weil es der Egoität der Zeit

kte und ihren Bestrebungen eine idealere Richtung ver-
ntspricht nur dem, was früher von der eigenthümlichen
in den toskanischen und umbrischen Landen herrschenden
gt werden konnte, daß diese Philosophie vorzugsweise
ihren Sitz hatte und von hier ihre Wirkungen auf das
ien ausübte.

ar denn das Studium der Alten, ihrer Philosophie,
, Dichtung und Kunst, nachdem es Jahrhunderte lang
rche bekämpft und in dem Maße unterdrückt worden
s nur in der Verborgenheit einzelner Klöster und Abteien
stiges Asyl gefunden, wieder auf's Neue offen und sieg-
Leben der weitesten Kreise getreten. Es war, als ob
schen Menschheit, welcher nur kurze Zeit später eine
he Welt erobert werden sollte, hiermit auch eine neue
lt entdeckt worden wäre. Die hauptsächlichste Frucht
usses aber war, daß an die Stelle der kirchlich-scholasti-
g eine freie Weltbildung trat, welche, insofern sie sich als
und Lehre darstellte, mit dem Namen Humanismus,
in dem äußeren Leben sinnliche Form und Erscheinung
t dem der Renaissance bezeichnet worden ist. Sie
onders in Allem, was Sprache betraf, dem Geiste der
Völker mehr, als dem der germanischen Völker ent-
il sie die Latinität zur Grundlage hatte, der dann das
m noch einen bedeutenden Inhalt, reinere Anschauungen
n Lebensformen und mit den höheren geistigen Zielen
höheren Schwung der Lebensauffassung gab. Schon in
Viertel des 16. Jahrhunderts trat aber das Studium der
Sprache wieder in den Hintergrund; zur selben Zeit,
bildenden Künste durch das Studium der Antike das
m so maßgebend wurde, wozu freilich mit beitrug, daß
lte römische Kunst von diesem beeinflußt und bestimmt
.

nen anderen Lande, als in Italien, konnte diese neue
e so rasche Ausbreitung finden, konnten ihre Wirkungen
nde sein: theils, weil die italienische Sprache der
näher als jede andere stand und diese hier noch eine

größere Ausbreitung als irgendwo hatte (bedienten sich in Florenz doch selbst die Zünfte bei ihrem amtlichen Verkehr der lateinischen Sprache), theils weil der Geist der Italiener, dem der Alten hierin verwandt, vorzugsweise eine Richtung auf das Plastische und auf eine mehr objective Darstellung nahm, daher, wenn sie auch nicht in der Plastik selbst, sondern in der Malerei ihre Stärke zeigten, bei ihnen in dieser das objectiv-plastische Moment doch zu höherer Geltung gelangte, als das subjectiv-stimmungsvolle. Mehr als Alles trug aber noch hierzu bei, daß der Italiener das Römerthum mit einem gewissen Recht als eine Phase seiner eigenen Entwicklung betrachtete, daß er, wie schon Petrarca, die eigentliche Heimath seines Geistes, ja ein nationales Moment darin fand und die dazwischen liegenden Uebergangsformen lediglich als etwas Fremdes beurtheilte, von dem er nur zu gern sich ganz wieder losgesagt hätte. Er übersah aber dabei den Verfall dieses Römerthums, welcher das siegreiche Vordringen der Barbaren überhaupt erst möglich gemacht hatte, sowie, daß diese letzteren Zustände schufen und hinterließen, mit welchen man rechnen mußte. Der dieser Auffassung unstreitig zu Grunde liegende nationale Gedanke blieb daher nur auf das Gebiet der Phantasie und der Theorie beschränkt. Auch ist nirgend ein Versuch zu erblicken, ihm eine praktische Bedeutung zu geben, man müßte denn jene von Florenz an die Römer ergangenen Aufforderungen, von denen S. 40 die Rede war, dafür nehmen wollen. Der Humanismus, anfangs ein Ergebniß reinster Begeisterung, wurde nur zu bald mehr zu einer Sache der Schule als des Lebens, ja von der Ruhmsucht, Habsucht und Eitelkeit zu einer Sache des Ehrgeizes, der Betriebsamkeit und der Mode gemacht. Die Gelehrten stellten sich in den Dienst der Sonderinteressen, wechselten wohl auch in diesem, und suchten immer mehr Einfluß darauf zu gewinnen. Dies ist einer der Gründe, warum die Form so rasch den Geist überwog und die Rhetorik vor allen anderen Studien zur Blüthe gelangte. Die Macht der Rede wurde als eine Waffe erkannt, mit welcher oft noch größere Erfolge als mit dem Schwerte zu erzielen waren. Die Erziehung der Fürsten war vorzugsweise auf sie mit gerichtet. Es gab bald keinen Staatsmann, welcher nicht humanistische Bildung besaß und die Kunst der Rede erlernt hatte, wie ja Aeneas

lvius Piccolomini seine Erwählung zum Papste nur seiner glänzen-
n, hinreißenden Rednergabe verdankt haben soll.

Der Humanismus fand die Entwicklung der Individualität
nd Entfesslung der Egoität zwar schon vor, allein er trug zu
eiden noch wesentlich bei. Insofern er mehr Gewicht auf die
form als den Inhalt legte, insofern er beide als bloße Mittel zum
Zweck benützte, sei es, um damit zu glänzen oder um Vortheil
amit zu erringen, war er der Verbindung von sinnlichem Lebens-
enuß, ja von Verbrechen und Lastern mit seinem Kunstgeschmack
nd mit Bildung nur förderlich. Andererseits entwickelte er aber
ch die edleren Antriebe der menschlichen Natur zu ganz außer-
öhnlichen Erscheinungen.

Wohl sah man ein, daß die Aufnahme einer Literatur, welche,
rchzogen von dem Geiste einer ganz anderen Moral, von ganz
deren Lebensauffassungen als die christliche war, nicht ohne große
efahren sein konnte. Schon Boccaccio glaubte sich gegen der-
ige Einwürfe sicher stellen zu müssen. „Anders als jetzt — heißt
bei ihm — möge es sich damals verhalten haben, als man die
ntwicklung der Kirche gegen die Heiden vertheidigen mußte, doch
unte, da die wahre Religion erstarkt, alles Heidenthum vertilgt
nd die siegreiche Kirche im Besitze des feindlichen Lagers, heute
önne man das Heidenthum ohne Gefahr betrachten und behandeln."

Später traten jedoch die Einwendungen bestimmter hervor, so
n einem zu Anfang des 15. Jahrhunderts erschienenen Buche:
Regola del governo di cura familiare, welches der Dominikaner
Giovanni Dominico auf Veranlassung einer edlen Frau, Bartolo-
mea degli Obizzi, geschrieben hatte, worin er gegen eine Zeit eifert,
welche „die Jugend, ja die Kindheit mehr heidnisch, als christlich
erziehe, eher Jupiter und Saturn, Venus und Cybele, als Gott,
Vater, Sohn und heiliger Geist lehre, die zarten und noch un-
selbständigen Gemüther durch die den falschen Gottheiten dargebrachten
Huldigungen vergifte und die von der Wahrheit abtrünnige Natur
im Schoße des Unglaubens groß ziehe."

Der Humanismus brauchte aber deshalb noch keineswegs zu einem
Bruche mit der kirchlichen Lehre und der christlichen Religion zu
führen. Er konnte beiden auch wieder nützlich werden, wie er ja
ohne Zweifel hier und da zu einer größeren Vertiefung des religiösen

Empfindens geführt hat. Besonders hat die Aufnahme
breitung der platonischen Philosophie hierauf wohlthätig e
Auch zeichneten sich die ersten Humanisten Italiens m
Frömmigkeit und Gottesfurcht aus. Zu leugnen aber ist
der Einfluß der Literatur der Alten im Allgemeinen der
Skepsis förderlicher war, als dem christlichen Glauben, t
eine größere Toleranz, doch auch eine größere Gleichgül
Folge hatte. „Die Skepsis regte sich überall" — so
rovius von der Zeit Leo's X., d. i. jenes Papstes, der u
nach seiner Wahl zu seinem Bruder Julian de' Med
„Genießen wir das Papstthum, da es uns Gott gegeben
„aber sie war diplomatisch, denn sie bequemte sich dem
den Cultus an." Aus ihr ging jene Vermischung christl
heidnischer Gestalten selbst noch bei Darstellungen hervor,
religiösen Zweck hatten oder doch zur Verherrlichung
dienten [1]) und den christlichen Cultus in einen Polythe
verwandeln drohten; wennschon es wahr ist, daß, wie es
hardt [2]) heißt, „die alte Götterwelt in diesen Darstell
doppelte Bedeutung hatte, die Allegorie der allgemeine
zu ersetzen (was noch als ein Rest des alten scholastisch
anzusehen sein würde) und ein selbständiges freies Ele
Poesie und Kunst, ein Stück neutraler Schönheit zu bild

Am nachtheiligsten war aber doch, daß der Human
so bald von dem Erbübel des Gelehrtenthums, von Hoch
Neid, behaftet zeigte. Er erfüllte die Welt mit einem Sc
hauptsächlich erregt durch die einseitigen Vertreter des Pl
und der Aristotelischen Philosophie, welches dem frü
Scholastik nichts nachgab, und man brachte bei der B
der Gegner Mittel in Anwendung, welche nicht nur zu p

---

[1]) Ich will nur an den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählun
erinnern: „Gemälde, Embleme, Sinnsprüche, Inschriften, Statuen —
Gregorovius (a. a. O.) Thl. VIII. 168 — alles athmete den Geist der
Die wiedererstandenen Götterbilder der Alten begrüßten auf der weiten
phalis den vorüberziehenden Papst." — Statuen von Christus und de
von Aposteln und Heiligen gesellten sich zu antiken Göttergestalten. I
volle Triumphbogen zog der Papst unter Sinnbildern des Heiligthums

[2]) A. a. O. S. 202.

erabwürdigung, sondern zu der des ganzen Standes führten, mal die Gelehrten auch noch in anderer Weise hierzu Veranlassung ben. Sie begannen der Egoität, der Genußsucht, den Lastern r Zeit selbst mit zu fröhnen, was um so schlimmer war, als es ter dem Schutze der Geistlichkeit geschah, die sich des Humanis- s bald ganz zu bemächtigen wußte, so daß die meisten seiner rtreter Geistliche waren und gleichwohl nicht selten Kirche und istlichkeit dem cynischesten Spotte preisgaben, weil sie es mit ßerer Sicherheit als jeder andere thun konnten. Sie durften isch und heidnisch, aber nicht freie Denker sein. „Nachdem die manistische Bildung" — heißt es bei Gregorovius [1]) — „aus m Stadium begeisterter Entdeckungen herausgetreten war, wurde zum geistigen Luxus, ohne tiefere Wirkungen im ethischen Leben r Nation hervorzurufen. Sie verjüngte sich nicht moralisch, und s ist ihre Schwäche noch am heutigen Tag". Sinnliche, kühne aturen fühlten sich hierdurch gereizt, dem Urtheile der Welt in der Weise zu trotzen. Ernste Gemüther nahmen um so tiefer An- ß daran.

Auch jetzt rief ein Zustand, der selbst einen Macchiavell zu dem lusspruch bestimmte: daß Italien verdorbener, als irgend ein anderes and Europa's sei, die hier schon so oft beobachtete Erscheinung on Bußpredigern und Büßern wieder hervor. So traten m 15. Jahrhundert nach einander Bernardino da Siena, Alberto a Sarzana, Giovanni Capistrano, Jacopo della Marca, Roberto a Lecce, zuletzt Girolamo Savonarola und dieser in derjenigen tadt auf, von welcher die Renaissance zwar vornehmlich aus- egangen war, sich aber doch am reinsten von Auswüchsen erhalten nd die schönste Blüthe getrieben hatte. Denn hier war schon früh nter den bedeutendsten Bürgern ein edler Wetteifer für die Ent- icklung derselben entstanden. Palla Strozzi, welcher die o erfolgreiche Berufung des Manuel Chrysolaras veranlaßte, Niccolo Niccoli, der rastlose Sammler werthvoller Hand- chriften und Bücher, Gianozzo Manetti, Carlo Mar- uppino und die beiden Medici haben ihre Namen hierdurch nsterblich gemacht. Sie kamen anfänglich bei Fra Ambrogio

[1]) A. a. O. Bd. VIII. S. 272.

Traverſari mit Gelehrten wie Poggio, Bracciolini, und Leonardo Bruni zuſammen. Hier war es auch, wo in Cosmo de' Medici, nachdem er durch Pletho's Vorträge für die platoniſche Philoſophie begeiſtert worden war, der Gedanke entſtand, nach dem Vorbilde der Plato'ſchen Schule eine platoniſche Akademie zu gründen. Daß, wie behauptet worden, er zur Ausführung dieſes Plans ſich einen ſiebenjährigen Knaben erſehen, deſſen Begabung ihn in Staunen geſetzt, iſt gewiß nur ein Märchen. Wohl aber hat er auf die Entwicklung des jungen Marſiglio Ficino großen Einfluß ausgeübt, ihn in der Liebe zu Plato beſtärkt und ſpäter mit den Ueberſetzungen der Werke Plato's und der hermentiſchen Schriften betraut. Sein Umgang wurde ihm ſpäter ſo unentbehrlich, daß er ihm ein Landhaus in der Nähe des ſeinigen ſchenkte, wo dann Marſilio allerdings der geiſtige Mittelpunkt jener platoniſchen Akademie wurde, die von Lorenzo de' Medici noch erweitert zur Gründung aller anderen gelehrten Akademien die Anregung gab, die in der Folge entſtanden; ſo derjenigen des Pomponius Laetus zu Rom, des Jovianus Pontanus zu Neapel und des Lodovico Sforza zu Mailand, welche letztere aber nicht öffentlich war. Ficino war es auch ferner, welcher in Uebereinſtimmung mit Lorenzo de' Medici den Platonismus auf das Chriſtenthum anzuwenden und beide in Einklang zu bringen ſuchte, was von Pico da Mirandola dann auf die jüdiſche Geheimlehre ausgedehnt wurde. Dies bahnte den Weg, die neue Philoſophie der Kirche ebenſo dienſtbar zu machen, wie früher die Ariſtoteliſche.

Nichtsdeſtoweniger und obſchon Savonarola's Rückberufung nach Florenz hauptſächlich das Werk Lorenzo's de' Medici war, waren die flammenden Reden des erſteren ebenſoſehr gegen dieſen, wie gegen die Corruption der Geiſtlichkeit und die weltliche Macht des Papſtes gerichtet. Viel trug dazu bei, daß er in Fra Mariano von Genazzano, einem von Lorenzo begünſtigten Mönche, den heftigſten Gegner fand, daß die Humaniſten des Mediciſchen Kreiſes ihn mit ihrem Spotte verfolgten [1]) und ſeine Anſchauungen immer mehr einen politiſchen für kirchliche Republik ſchwärmenden

[1]) So z. B. in dem Prolog, welchen Polizian im Mai 1488 der Aufführung der Menächmen des Plautus vorausſchickte.

Charakter annahmen, welcher in entschiedenem Widerspruch mit Lorenzo's Bestrebungen stand.

Das Verhältniß zwischen ihm und Lorenzo, den man im Verdacht hatte, die bürgerliche Freiheit von Florenz mehr und mehr einschränken zu wollen, war bald zu einem feindseligen geworden. Der Sturm, den die Reden des kühnen Mönchs erregten, kündigte eine andere Renaissance, die des Christenthums, kündigte die Reformation an.

Fast noch wichtiger für die vorliegende Darstellung aber ist ein anderer Zwiespalt, mit welchem der Humanismus und die Renaissance die italienische Nation damals bedrohte und welcher so recht deutlich erkennen läßt, wie wenig diese die nationale Einheit unmittelbar zu fördern geeignet waren. Indem nämlich die lateinische Sprache von den Humanisten für die eigentlich nationale ausgegeben und die neue Bildung ganz einseitig auf sie zu gründen versucht wurde, kam die Nation in Gefahr, in zwei Theile zerrissen zu werden, weil diese Sprache fast nur von den oberen Volksklassen in solchem Sinne aufgenommen, von dem Volke aber abgelehnt wurde, welches nicht blos an seinen Dialekten, sondern auch an dem volgare illustre, der Sprache der Dante, Petrarca und Boccaccio, der laudi und rappresentazioni, festhielt.

Immerhin aber wurde die Entwicklung der nationalen Dichtung längere Zeit durch die humanistischen Bestrebungen gehemmt, ja sogar die Entwicklung der italienischen Sprache selber bedroht. Schon Petrarca sah in seinen späteren Tagen mit Geringschätzung auf seine italienischen Reimereien herab, und selbst Boccaccio glaubte, daß Dante ein noch ungleich würdigeres Werk geschaffen haben würde, wenn er sich dazu der lateinischen Sprache bedient gehabt hätte, was er in der That ursprünglich auch Willens gewesen ist. Noch dem Ariost gab später der Cardinal Bembo den Rath, sein Epos in lateinischer Sprache zu dichten. Auch wird man den auffallend andauernden Mangel an bedeutenderen Dichtungen der Nationalsprache so unmittelbar nach dem glänzenden Aufschwung, welchen die italienische Dichtung im 13. Jahrhundert genommen, nicht blos aus einem Mangel an poetischen Talenten zu erklären brauchen. Kann er doch ebenso gut darauf beruhen, daß die Zeit der Entwicklung solcher Talente zu ungünstig war, daß sich niemand in ihr zur

nationalen Dichtung angeregt fühlte, vielmehr die Talente, welche es gab, durch den Glanz und die Erfolge der humaniſtiſchen Studien in ganz andere Bahnen gelenkt werden mußten.

Daß die nationale Sprache in dieſem Kampfe zuletzt doch über die lateiniſche ſiegte, lag theils in der poetiſchen Armuth der in der lateiniſchen Sprache dichtenden Gelehrten, theils darin, daß die poetiſchen Talente, die allmählich in der Zeit auf's Neue hervortraten, ſich doch wieder vorzugsweiſe der italieniſchen Sprache bedienten und auch ſonſt einzelne einflußreiche Männer durch Beiſpiel und Lehre für letztere eintraten.

Man braucht nur die Gegenſtände verſchiedener der epochemachenden lateiniſchen Dichtungen der damaligen humaniſtiſchen Gelehrten in Betracht zu ziehen, um zu erkennen, wie bar die meiſten von ihnen alles poetiſchen Sinnes und Geiſtes waren. Da wurde die Goldmacherei, die Seidenzucht, die Aſtronomie, ja die Luſtſeuche beſungen. Nur in der Verſtandesdichtung, in den kleineren Formen des Epigramms, der Inſchrift, der Elegie, wurde bemerkenswerthes geleiſtet. Aber der höchſte Ruhm beſtand auch hier für den Poeten nur darin, die Muſter der Alten in täuſchender Weiſe zur Nachahmung zu bringen. Polizian war einer der wenigen Gelehrten des 15. Jahrhunderts, die von wahrhaft poetiſchen Antrieben ausgingen und dabei von bedeutenderem Talent unterſtützt wurden. Grade er aber bediente ſich meiſt der italieniſchen Sprache hierzu. Neben ihm werden noch Pacifico Maſſimo, Michael Marullo Tarcagnota, Gianantonio Campano, Marcantonius Flaminius, Hieronymus Vida und Sannazaro in Neapel gerühmt. Letzterer, der für uns noch von einiger Wichtigkeit iſt, dichtete etwas ſpäter ebenfalls wieder in italieniſcher Sprache, wie ich glaube, angeregt von dem Beiſpiele Poliziano's und Lorenzo's de' Medici, da letzterer nachweislich den neapolitaniſchen Hof für die italieniſche Dichtung und Sprache einzunehmen gewußt hatte.

Auch darf nicht überſehen werden, daß die Laudi und Sacre Rappresentazioni fort und fort in der Volksſprache gedichtet wurden und wohl auch gedichtet werden mußten, daß auf dieſem Gebiete ein Dichter wie Feo Belcari erſchien und große Bewunderung erregte, daß edle Frauen, wie Lucrezia Tornabuoni de' Medici (die Mutter Lorenzo's), die Laudi-Dichtung, andere die

Sonetten- und Canzonendichtung in italienischer Sprache pflegten, in letzterer außer Polizian und Lorenzo de' Medici auch noch Matteo Palmieri, dessen Città di vita als ein leiser und leichter Nachklang Dante'scher Dichtungsweise zu betrachten ist, und Girolamo Benivieni, in bedeutenderer Weise hervortreten; daß ferner die chronikalischen Geschichtsschreiber, wennschon mit minderer Kraft, dem Beispiel der beiden Villani, Masuccio Salernitano in seinem Novellino, obzwar mit ungleich geringerem Talent, dem des Boccaccio folgten.

Von ganz besonderer Wichtigkeit dafür war aber doch, daß ein so bedeutender, einflußreicher, tief gebildeter und das Alterthum so enthusiastisch verehrender Mann, wie Lorenzo de' Medici, offen durch Beispiel und Lehre für nationale Sprache und nationale Dichtung eintrat. Das erstere geschah in seinen zum Theil ganz volksthümlich gehaltenen Idyllen, seinen schon früher erwähnten Tanz- und Faschingsliedern (Canzoni a ballo und carnascialeschi), seinen Liebesliedern, Sonetten und geistlichen Gesängen, so wie endlich in einem Mysterienspiel von St. Johannes und Paulus. Wie er durch Lehre gewirkt, läßt sich recht deutlich aus dem Sendschreiben erkennen, mit welchem er eine für den Prinzen Federigo d'Aragona unternommene Sammlung toskanischer Dichtungen begleitete.

„Keiner" — lesen wir hier[1]) unter Anderem — „darf diese toskanische Sprache als schmucklos oder arm geringschätzen. Denn wer ihre Zierde und Fülle recht würdigt, wird sie statt rauh und arm, reich und fein gebildet finden. Ja, es läßt sich nichts Treffendes, Sinnreiches, Geistvolles, es läßt sich nichts Erhabenes und Majestätisches denken, wovon uns die beiden größten Dichter, Dante und Petrarca, nicht glänzende Muster darbieten." Sowie später:

„Was die Trefflichkeit einer Sprache ausmacht, scheint mir die unsere in reichem Maße zu besitzen und ich bin der Ansicht, daß die Kenntniß dessen, was in ihr geschrieben, namentlich was von Dante behandelt worden ist, seines wichtigen und ernsten Inhalts wegen nicht blos Nutzen bringt, sondern notthut. — Man darf aber auch künftigem Erscheinen trefflicher Schriften in dieser Sprache

[1]) Nach Reumont a. a. O. II. S. 4.

entgegensehen, deren Jugendzeit bis jetzt gewährt hat und die stets an Zierlichkeit, wie an Reichthum gewinnt. Größere Vollendung im reifen Alter steht in Aussicht, namentlich wenn die florentinische Herrschaft sich ausdehnt, was nicht blos zu hoffen, sondern durch wackere Bürger mit allem Aufwand von Geist und Kraft anzustreben ist."

Lorenzo's Dichtungen sind durch den frischen Naturton ausgezeichnet, den sie im Gegensatz zu den Dichtungen der Gelehrten, sowie überhaupt zu den meisten Dichtungen der Renaissancezeit anschlagen, deren Grundzug, wie Gregorovius sagt: „Kunst ohne Natur, schöne sinnliche Form ohne Seele" ist. Sie sind ausgezeichnet durch treffliche Lebensbeobachtung und Frische der Sittendarstellung, durch wahre Innigkeit der Empfindung und muntere, zu burleskem Uebermuth neigende Laune. Unter seinem Schutze dichteten Luca und Luigi Pulci, der Schöpfer des burlesk gefärbten romantischen Epos, sowie Polizian, auf den ich, als den Dichter des ersten Dramas in italienischer Sprache und den Begründer derjenigen Gattung zurückkommen muß, welche in der Entwicklung desselben eine so große Rolle spielt, weil an sie die Entstehung der Oper sich anlehnte. Auf dem Gebiete der Musik und des Burlesken bildeten die Italiener diejenigen Formen des Dramas aus, worin sich bisher der nationale Geist derselben am freiesten und eigenthümlichsten entfaltet hat. Der Barbier Domenico, genannt Burchiello, ward damals in dieser zweiten Gattung, zwar nicht als Dramatiker, wohl aber durch seine Sonette berühmt. Daß er die künstlichste aller Versformen zu dieser volksthümlichen Wunderlichkeit wählen konnte, ist ein Beweis für das, was über das Volksthümliche und Nationale der von den höfischen Dichtern ausgebildeten Versformen bereits gesagt worden ist.

Mit Anfang des 16. Jahrhunderts scheint der Sieg der italienischen Sprache über die lateinische in der Dichtung entschieden gewesen zu sein. Man hatte begonnen, die lateinischen Uebersetzungen der griechischen Dichter und die lateinischen Werke der Humanisten in die Nationalsprache zu übertragen. Die Staatsmänner und Gesandten fingen jetzt an, ihren Ruhm nicht blos darin zu suchen, daß sie in den classischen Formen der Römer sich auszudrücken verstanden, sondern auch noch nach dem anderen zu streben,

rmen der eigenen Sprache zu glänzen. Die Improvi-
ntonio Tebaldno aus Ferrara und Bernardo
ti aus Arrezzo rissen durch ihre italienischen Improvi-
ie vornehme Welt am Hofe Leo's X. in einen wahren
er Begeisterung. Jenen gab Rafael einen Platz unter
rn seines Parnaß, dieser wurde selbst von Ariosto be-
Neben ihnen glänzten noch Francesco Maria Molza aus
nd der durch seine Sonette berühmte Agustino Beazzano;
er Vittoria Colonna, die Gemahlin Pescara's.

Wirkungen der Renaissance waren nicht nur auf den ver-
Gebieten des Lebens, sondern auch auf denen der Kunst
ieden. Dies hatte, was die letztere betrifft, theils einen
, theils einen objectiven Grund. Denn es kam zunächst
uf an, ob man das, was von ihr das Alterthum über-
te, einfach nur nachahmte, d. i. in ähnlicher Weise wieder
oder höchstens formell weiter ausbildete, auf andere
e anwendete und mit einem neuen Inhalt erfüllte oder
es frei ergriff, sich mit dem Geiste desselben durch-
n unter diesem Einflusse das eigene Leben, die eigene
lichkeit zu einem ihr entsprechenden Ausdruck zu bringen.
das letztere konnte zu einer wahrhaft nationalen und
eigenthümlichen Kunst führen. Es war auf den Gebieten
auf welchen sich bereits eine derartige Kunst in be-
Weise, unabhängig vom Alterthum, zu entwickeln begonnen,
denen doch das Alterthum keine direkten Vorbilder der
ng hinterlassen hatte. Beides war auf den Gebieten der
) der Malerei der Fall, auf welchen auch in der That
ner die größte nationale Bedeutung erlangten. Wie sehr
llgemeinen die Tendenz der Renaissance damals auf Nach-
gerichtet war, sollte sich nichtsdestoweniger grade hier
sofern man sich längere Zeit die Wiederherstellung der
Alten gradezu zur Aufgabe setzte, in die Malerei aber
che Ideal der Griechen einzuführen suchte. Doch war es
lerei von großer Bedeutung, daß die Aufgaben von wesentlich
rt und an andere Gesetze gebunden, als in der Plastik,
d daß man im Fortschritt der angewandten Mathematik
ge, die Gesetze der Perspective, grade damals entdeckte

und dieſen Aufgaben hierdurch ſelbſt noch eine ungeheure Erweiternng und Perſpective gab.

Die Nachahmung wurde überhaupt da am wenigſten gefährlich, wo, wie auch in den beiden anderen bildenden Künſten, die Art der Aufgaben von denen der Vorbilder vielfach abwich oder wie in der Plaſtik und Malerei immer wieder auf's Neue auf das Studium der lebendigen Natur verwies. Hier iſt der Einfluß der Naturwiſſenſchaften bemerkenswerth. In Bezug auf die Plaſtik durch die Entwicklung der Anatomie, in Bezug auf die Architektur durch die tiefere Einſicht in die Geſetze der Mechanik, beſonders der Schwere. Für letztere waren die Fortſchritte noch von Bedeutung, welche die Baukunſt ſeit den Zeiten der Griechen und Römer in der Löſung verſchiedener architektoniſcher Probleme gemacht hatte, wodurch auch der Kreis der Aufgaben wieder erweitert worden war. Die Architektur der Renaiſſance beweiſt vor Allem, welche überwiegend weltliche Tendenz dieſe letztere belebte, da ihre Stärke ganz auf Seiten der weltlichen Kunſt, beſonders im Palaſtbau, liegt, während ſie in der kirchlichen Kunſt unter den großen Bauſtilen des Mittelalters geblieben und in ihren größten Leiſtungen auf dieſem Gebiete ihnen vielfach verſchuldet iſt.

Was die Dichtung betrifft, ſo kann im Allgemeinen geſagt werden, daß ſie abhängiger von den Vorbildern der Alten auf dem Gebiete des Pathetiſchen und Tragiſchen, als auf dem des Komiſchen und Burlesken erſcheint. Für das Drama, welches die Alten in ſo vorzüglicher Weiſe ausgebildet hatten und von welchem uns ſo große Muſter erhalten geblieben ſind, lag die Verſuchung der unmittelbaren Nachahmung darum um ſo viel näher, als für die beiden anderen Dichtungsarten, weil hier von den Italienern, ſowie überhaupt von den neueren Völkern, noch nichts von wahrhafter Bedeutnng, weder nach Form, noch nach Inhalt, geſchaffen worden war. So nachtheilig die akademiſch-methodiſche Nachahmung der Alten aber im Drama auf die Entwicklung deſſelben bei den Italienern auch eingewirkt hat, ſo war es für die Entwicklung des neueren Dramas im Allgemeinen doch von höchſter Bedeutung, daß in dieſelbe plötzlich Vorbilder traten, welche in ihrer Art hochvollendet, grade das darboten, was dem Drama des Mittelalters ſo ſehr noch gefehlt hatte: wahrhaftes dramatiſches Leben und wahrhafte drama-

tische Form mit Rücksicht auf die Wirkung der Bühne, hervorgegangen aus der Erkenntniß des Wesens des Dramatischen, von dem man bisher noch so gut wie keinen Begriff hatte. Auch hier konnte die Nachahmung der Alten auf dem Gebiete des Lustspiels und der Burleske weniger gefährlich sein, als auf dem der Tragödie, weil jene, die es mit der Darstellung der Gegenwart zu thun haben, immer wieder zum Studium der Natur und des Lebens auffordern, die Tragödie dagegen mehr auf die Vergangenheit eingeschränkt ist, daher sie sich, wenn auch nicht durchaus, so doch mit, auf verwandte Stoffe verwiesen sieht und bei der ganzen Richtung der Zeit auch mit Vorliebe an diesen selbst, oder doch an der Art ihrer Darstellung festhalten mußte.

III.

Anfänge des italienischen Dramas bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Die lateinischen Tragödien: Alberto Mussato. — Italienische politische Dramen: Francesco Montavano. — Das Schäferdrama: Poliziano; die Egloghe rusticali der Gesellschaft de' Rozzi; Niccolo da Correggio. — Il Timone des Bojardo. — Das romantische Drama: La Floriana; Jacopo Nardi; Giov. Batt. dell' Ottonajo, gen. l'Araldo; Bernardo d'Accolti. — Vorstellungen in Rom. — Vorstellungen in Florenz; ital. Uebersetzungen latein. Stücke. — Entstehung der Gesellschaften und Akademien. — Schauspieler des ferraresischen Hofs. — Volksspiele in Neapel, Toscana und Venedig. — Umbildung der sacre rappresentazioni. Die Frottola. — Die Farsa cavajole in Neapel; Caracciolo. — Stegreifspiele. — Die Burleske. — Darstellungsweise. — Verhältniß der Gesellschaften und Akademien zu den Berufsschauspielern.

Schon die Dramen Hroswitha's beweisen, daß die römischen Theaterdichter durch das ganze Mittelalter, wenn auch immer nur Wenigen bekannt waren. Auch scheint eine weltliche lateinische Dichtung, obwohl unterbrochen, neben der geistlichen hergelaufen zu sein. Einige dieser Dichtungen sind uns sogar in den sogenannten Carmina Burana erhalten geblieben. Sie gehören dem 12. Jahrhunderte an und man ist geneigt, die besten Stücke davon auf

italieniſchen Urſprung zurückzuführen [1]). Auch an dramatiſchen Verſuchen dieſer Art ſcheint es, wie der (S. 208.) ſchon erwähnte Pamphilus de documento amoris beweiſt, nicht ganz gefehlt zu haben. Die älteſten, unter dem Einfluß der wiedererwachten Studien der Alten in Italien entſtandenen und uns bekannt gewordenen Dramen aber ſind die Tragödien des Alberto Muſſato: Eccerinis und Achilleis.

Alberto Muſſato, 1261 zu Padua geboren und frühe verwaiſt, war länger genöthigt, ſich und ſeine Familie nothdürftig als Schreiber zu unterhalten. Fleiß und außergewöhnliche Begabung hoben ihn dann aber raſch zu hohen Stellungen empor. 1296 erhielt er bereits Sitz und Stimme im Rath ſeiner Vaterſtadt. 1312 zeichnete er ſich auch im Felde noch aus, wobei er ſich das Vertrauen des Kaiſers Heinrich VII. erwarb. 1314 ward er als Dichter gekrönt. Der Wechſel des Schickſals, der damals in Italien faſt keinem großen Manne erſpart blieb, ſollte ſpäter auch ihn treffen. Eine jener Umwälzungen, von denen die italiſchen Städte ſo ſchwer heimgeſucht wurden, trieb ihn 1325 in die Verbannung nach Chiozza, wo er 1330 auch ſtarb. Seine zahlreichen hiſtoriſchen und poetiſchen, damals zum Theil Aufſehen erregenden Werke ſind in ſo muſterhaftem Latein geſchrieben, daß man ihn hierin über alle ſeine Zeitgenoſſen, ſelbſt über Petrarca geſtellt. Zu ihnen gehören auch jene beiden Tragödien. Gleichwohl würde es für die Entwicklung des italieniſchen Dramas vielleicht förderlicher geweſen ſein, wenn er wenigſtens eine von ihnen, die Eccerinis [2]), in der Nationalſprache geſchrieben hätte. Obſchon er augenſcheinlich dabei den Seneca zum Vorbild nahm und ſie in deſſen Styl zu dichten verſuchte, ſie auch, wie dieſer, in Acte theilte und mit Chören verſah, ſo iſt der Geiſt, der ihn bei der Wahl und der Erfaſſung des Stoffes geleitet, doch ein durchaus nationaler, die Behandlung im Uebrigen aber faſt noch die mittelalterliche. Es iſt noch immer das bloße epiſche Aneinanderreihen von Begebenheiten, dieſelbe abſtracte Charakteriſtik, der Mangel

---

[1]) Burckhardt, a. a. O. S. 138.

[2]) Näheres darüber findet man bei Paolo Emiliano Giudici. Storia del teatro in Italia I. 180 und Klein, Geſch. d. Dram. V. S. 239.

rklichem dramatiſchen Leben, dieſelbe Unbeholfenheit der Be-
g und der Entwicklung. Nur das Pathos des Senecadramas
dafür einen Erſatz und erzeugt hier und da ſelbſt ſchon den
n einer individuelleren Lebensäußerung.

Ezzelino, der Tyrann von Padua, iſt im Grunde darin die
e lebensvollere Geſtalt. Alberico, ſein Bruder, theilt zwar
Verbrechen und ſeinen Untergang, nimmt aber in den erſten
kaum eine weſentlich andere Stellung im Organismus der
lung ein, als der Vertraute der ſpäteren franzöſiſchen Vor-
rtragödie. Erſt im letzten Acte wird er plötzlich zur Haupt-
t. Das Gegenſpiel iſt durch lauter abſtracte Figuren: Haupt-
Soldaten, Boten, ſowie einen Mönch vertreten. Das Haupt-
ſſe, welches ſie darbieten, beſteht faſt immer nur darin, daß
er Held an ihnen entwickelt. Auch daß dieſer bereits im
n Acte verſchwindet und ſeine Erſcheinung, ſein Schickſal weder
t, noch Mitleid, ſondern einzig Schrecken erregt, darf noch als
e bezeichnet werden. Gleichwohl iſt der Dichtung ein tragiſcher
nicht abzuſprechen, der in dem titanenhaften Trotz ihres Helden
n dem ebenſo unheimlich, wie unaufhaltſam über ihn herein-
nden Schickſale liegt. Beides zwingt ein äſthetiſches Intereſſe
elches dagegen der, ganz nur nach dem Muſter des Seneca
iteten, Achilleis fehlt.

Es geht hieraus hervor, daß Muſſato in ſeiner Eccerinis auf
beſten Wege war, unter dem Einfluſſe der Alten aus dem
alterlichen Drama ein neues, nationales zu entwickeln. Auch
zunehmen, daß, falls er ſie nur in italieniſcher Sprache ge-
en hätte, eine volksthümliche Wirkung nicht ausgeblieben ſein
. So aber wurde eine gelehrte Arbeit daraus, die wohl
jemals aufgeführt worden iſt. Doch blieb ſie nicht ohne
olge, vielleicht ſelbſt nicht ohne Einfluß.

Der hier angeſchlagene national-politiſche Ton tritt in der
en Entwicklung der italieniſchen Tragödie noch öfter hervor,
irkſten bei dem größten der italieniſchen Tragiker, bei Alfieri.
Dichter des 15. Jahrhunderts hielten aber beſonders an dem
Muſſato zugleich noch gegebenen Beiſpiele feſt, den Stoff der
geſchichte zu entlehnen. So wurde unter Anderem von Gio-
ti Manzini della Motta aus Lucca die Eroberung von

Cesena und der Sturz Antonio's della Scala, von Carlo Berardi Cesenati die Eroberung Granada's in seiner Historia Boetica (welche 1492 zu Rom aufgeführt wurde), und von Lan[illegible] divio da Bezzano die Ermordung des Jacopo Piccinino in seinem De captivitate ducis Jacobi behandelt [1]). Derartige Stücke wurden aber auch bald in italienischer Sprache und zwar für die Aufführung geschrieben. Einige der uns davon erhalten gebliebenen scheinen ganz unmittelbar für die Feier irgend eines bestimmten politischen Ereignisses verfaßt worden zu sein. Dies geht z. B. aus der Vorstellung hervor, welche man nach Rückkehr des Herzogs Guidobaldo da Montefeltre aus der Gefangenschaft, am 19. Februar 1504 am Hofe zu Urbino gab. Sie hatte die Commedia del duca Valentino e di papa Alessandro VI. zu ihrem Gegenstand, in welcher dargestellt war: „wie Madonna Lucrezia nach Ferrara geschickt wurde; wie man die Herzoge zu den Hochzeitsfeierlichkeiten einlud; wie man sich des Staates zu bemächtigen kam; wie der Herzog das erste Mal wieder zurückkehrte und dann wieder abreiste; wie man den Vitellozzo und Andere vom Adel beseitigte; wie Papst Alexander starb und der Herzog Urbino in sein Land zurückkehrte" [2]). Ein anderes Beispiel dafür liegt aus einer etwas späteren Zeit in einem Drama des Francesco Mantovano vor, welches die Vertreibung Lautrec's aus Mailand (1521) behandelt und über welches Ancona ausführlich berichtet hat [3]).

Wie die Achilleis neben der Eccerinis, laufen neben diesen zeitgeschichtlichen, vom warmem Pulsschlag des Tagesinteresses belebten Stücken auch solche her, welche entweder selbst in der Stoffwahl direct auf die Nachahmung der Alten ausgingen, oder die Formen derselben mit dem alten scholastisch-allegorischen Geiste zu erfüllen strebten. Von ihnen will ich hier nur die Polixena des Leonardo

---

[1]) Siehe Ancona, Origini del teatro in Italia. Firenze 1872. II. S. 154 etc., bei dem sich auch von dem letztgenannten Stücke eine Inhaltsangabe findet.

[2]) Ancona, a. a. O. S. 158, nach Baldi, Vita di Guidobaldo, Milano 182[illegible]. II. 164 und Comentario quorandum etc., Codici vaticano citato dall' Ugolino, Storia de' Conti e Duchi d'Urbino. Firenze II. p. 128.

[3]) A. a. O. II. 159.

Bruni, die verloren gegangene Philologia des Petrarca, den Philoxeos des Leonbattista Alberti (1414), die Progne des Gregorio Correro († 1464), die Philogenia des Ugolino di Parma, die Amiranda des Michele Alberto da Carrara namentlich anführen.

Ancona weist darauf hin, daß, trotz der modernen Tendenzen und der römischen Vorbilder, diese Stücke sich fast alle noch an das alte Mysteriendrama anlehnen, daß sie noch immer an der epischen Darstellungsweise festhalten, die Einheit des Ortes wenig beachten und, was die in italienischer Sprache verfaßten betrifft, fast durchgängig in Octaven und Terzinen geschrieben sind.

Es war aber unter Einwirkung der griechisch-römischen Schriftsteller und in Anlehnung an die mittelalterliche Form des Dramas noch eine andere Art dramatischer Dichtung entstanden, welche durch das ganze 16. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielte und schließlich noch deshalb von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung nicht nur des italienischen, sondern auch des ganzen neueren Theaters wurde, weil sich hauptsächlich aus ihr die Oper entwickeln sollte — ich meine: das Schäferdrama.

Im Jahre 1472 schrieb nämlich (nach Bettinelli) [1]) Poliziano seinen Orfeo, welcher zugleich das erste der uns bis jetzt bekannt gewordenen, in italienischer Sprache geschriebenen, weltlichen Dramen ist.

Angelo Ambrogini aus Monte Pulziano, nach diesem seinen Geburtsort oder dessen wohlschmeckendem Weine, Pulziano oder Poliziano [2]) genannt, wurde am 14. Juli 1454 geboren. Er hatte sich, nach dem 1464 erfolgten Tode seines Vaters, welcher ein Opfer der Parteileidenschaft wurde, durch eine kümmerliche Jugend zu ringen gehabt. Doch scheint er früh die Aufmerksamkeit Lorenzo's de' Medici erregt und dieser ihn bei seinen Studien auf

[1]) Delle lettere e delle arti mantovani. Mantova, 1774.

[2]) Isidoro del Lungo, La patria e gli antenati d'Angelo Poliziano im Arch. stor. ital. Ser. III, Bd. XVI. S. 9. — Opera Aug. Politiani. Florenz 1867; sowie die Ausgabe der ausgewählten Dichtungen: Stanze, l'Orfeo etc. von Isidoro Lungo. Flor. 1867.

der Universität zu Florenz unterstützt zu haben, da einige seiner frühesten Gedichte demselben gewidmet sind. Seine Uebersetzung des Homer, welche die Bewunderung der Welt erregte, erschloß ihm aber auch noch dessen Haus und Herz. — Es ist hier nicht der Ort, auf die übrigen Schriften Poliziano's näher einzugehen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß er unter den Gelehrten seiner Zeit das bedeutendste dichterische Talent besaß und sich um die Dichtung, sowohl in italienischer wie in lateinischer Sprache, große Verdienste erwarb, ja daß er nicht nur ein gelehrter, sondern, besonders durch seine Ripetti, auch ein volksthümlicher Dichter war. Er starb als Kanonikus der Florentiner Kathedrale 1494, zwei Jahre nach dem Tode seines Wohlthäters und Freundes.

L'Orfeo gehört zu den frühesten Werken Poliziano's. Er liegt uns jedoch in zwei Gestalten vor. Die Form des ältesten unterscheidet sich noch wenig von der des Mysteriendramas. Auch erschien er nach Batines in erster Ausgabe unter dem Titel: Rappresentazione della favola Orfeo. Tiraboschi, welcher bezweifelt, daß Polizian denselben so früh gedichtet haben könne, muß wenigstens zugeben, daß er spätestens 1483 in Mantua aufgeführt worden ist. Es ist die Frage, ob die Umdichtung des Orfeo in eine fünfactige Tragödie, als welche er von dem Bibliothekar Pater Ireneo Affò in Parma in der Bibliothek seines Conventes zu Reggio aufgefunden und 1776 zu Venedig durch den Druck veröffentlicht wurde, von Polizian selbst herrührt, da die ältere Fassung noch in einer 1524 erschienenen Ausgabe vorliegt. Auch in dieser neuen Gestalt ist die von anderen Versmaßen unterbrochene Octavenform beibehalten, ebenso (worauf Ancona schon hindeutet) die annunziazione, die aber hier nicht wie bei der sacra rappresentazione in den Mund eines Engels, sondern in den des Götterboten Mercur gelegt ist. Auch wechselt die Scene darin. Von dem Drama der Alten traten dagegen die Chöre und das Pathos, sowie der höhere poetische, wenn auch noch nicht dramatische Styl hinzu. Bemerkenswerth ist noch eine lateinische Anrede Orfeo's zu Anfang

[1]) Man sagt, daß er mitten im Festlärm, gelegentlich eines Besuchs des kunstliebenden Cardinals Franz von Gonzaga in 2 Tagen entstanden sei.

des III. Actes [1]). Aus ſich ſelbſt hat aber der Dichter den Schmelz der Empfindung gegeben, durch ihn der Sprache all ihren Ton- und Klangzauber zu entlocken geſucht, für ihn die Wirkungen wechſelnder Versmaße, Octaven, Terzinen und insbeſondere die der freieren Canzonenform aufgeboten.

Das nach einer Fabel des Ovid gedichtete Stück wird mit einer vorbereitenden Hirtenſcene eröffnet, welche von der zerſtörenden Macht der Liebe handelt. Orfeo erſcheint auf einem Hügel und ſingt (in der älteſten Geſtalt) eine Hymne zu Ehren des Cardinals von Mantua, an deren Stelle in der ſpäteren Ausgabe ein Chor getreten iſt. Jetzt flieht Eurydice von einer Schlange verfolgt über die Bühne. Orfeo, ihr Geliebter, erfährt, daß ſie den Biſſen derſelben erlegen iſt und beſchließt, überwältigt von Liebesſchmerz, ihr in die Unterwelt nachzufolgen. Dieſe letztere wird hierauf ſichtbar, und ſicher war auf ihre Darſtellung ein großer Theil des Erfolges der Dichtung berechnet. Orfeo ſtimmt hier vor Pluto und Proſerpina ein rührendes Klagelied an, welches das Herz der letzteren erweicht. Er erhält die Geliebte zurück, doch wird ihr Beſitz an die Bedingung gebunden, daß er ſeine Gattin nicht eher wieder anſehen dürfe, als bis er zurück auf die Erde gelangt ſei. Er kann jedoch der Verſuchung nicht widerſtehen, und Eurydice geht ihm zum zweiten Male verloren. Dem erneuten Verſuche, ſie dem Hades wieder zu entreißen, ſtellt ſich Teſiphone entgegen. Worauf Orpheus, in ſeiner Verzweiflung, die Liebe zum Weibe für immer verſchwört. Ein raſender Mänadenſchwarm ſtürzt, dieſen Frevel zu rächen, jetzt auf ihn ein. Er erliegt dem Angriff deſſelben. Das Bacchanal ſchließt mit dem Siegesgelage der wüthenden Weiber, die ihm Haupt im Triumphe davon tragen.

Schon Boccaccio hatte durch ſeinen Ninfale d'Ameto die Hirtendichtung in Aufnahme gebracht. Die Verbindung des Liebesidylls mit der Göttersage war durch das Studium Ovid's und Virgil's nahe gelegt. Später mochte die Einwirkung Theokrit's noch hinzutreten, bei welchem das Idyll ſo häufig die dialogiſche Form

[1]) Musa triumphales titulos, et gesta canamus
Herculis, et forti monstra subacta manu.
Ut timidae matri pressos ostenderit angues
Intrepidusque fero riserit ore puer.

gewonnen hat. Der Mediceïsche Kreis war dieser Dichtung besonders zugethan. Girolamo Benivieni (der von einigen der älteren italienischen Literarhistoriker, aber sicher mit Unrecht, auch der Vater der italienischen Komödie und Tragödie genannt worden ist) ging mit seinen Eklogen wohl allen anderen voran. Besonders aber zeichnete sich Lorenzo de' Medici darin aus, welcher die Gattung durch seine Nencia da Barbarino erweiterte und ihr den rusticalen volksthümlichen Charakter verlieh. Ihm widmete der Sieneſe Fiorino Boninſegni ſeine Felicità pastorale, nachdem ihm Luigi Pulci mit ſeiner ungleich ſchwächeren Beca da Dicomano ſchon nachgefolgt war. Der Naturſinn Lorenzo's iſt durch ſeine Neigung zum Landleben, durch ſeine anmuthigen Villenbauten hinlänglich dargethan. Er lag überhaupt in der Zeit. Bei ihm trat jedoch noch der Sinn für das Volksthümliche hinzu, obſchon er dieſen wohl auch aus politiſchen Motiven gepflegt haben könnte.

Eine Quelle für ſeine ländliche Dichtung hat Lorenzo, wie ich glaube, in den ruſticalen Geſängen der bäuerlichen Bevölkerung des Landes, beſonders den Mailiedern, gefunden. Auch mögen dieſe ſchon damals eine dramatiſche Form, in den Maiſpielen (dem maggio contadino) gewonnen haben, die ich nicht anſtehe für die Quelle der egloghe rusticali und commedie rusticali zu halten, von denen eine Zahl ſieneſiſcher Drucke aus den Anfängen des 16. Jahrhunderts erhalten geblieben iſt und die wohl bisweilen auch commedie di Maggio genannt wurden. Es ſcheint, daß, ebenſo wie die italieniſche Komödie ſich aus zwei verſchiedenen Quellen entwickelt hat: aus der comoedia palliata der Römer und aus den Stegreifſpielen des Volkes, die möglicherweiſe in einem, wenn auch nur loſen Zuſammenhange mit der römiſchen Atellane ſtehen, dies auch mit den Schäferſpielen der Fall iſt, deren Keime theils in den Eklogen und Idyllen Virgil's und Theokrits, theils in den Mailiedern und Maiſpielen der ländlichen Bevölkerung Toscana's und Umbriens liegen dürften und zwei verſchiedene Zweige getrieben haben: das gelehrte mythologiſche Schäferdrama des Polizian und die egloga rusticale. Lorenzo de' Medici wob dann den ländlichen Mailiedern nur die höhere künſtleriſche Form in ſeiner Nencia, die dramatiſchen Dichter Siena's, beſonders Mitglieder der congrega de' Rozzi, aber den Maiſpielen

eils, weil sie Stegreifspiele waren, theils weil sie sich weder durch Ueberlieferung, noch durch den Druck erhielten, für uns verloren gehen mußten) eine künstlerischere dramatische Form gegeben haben.

Es ist nicht nothwendig, anzunehmen, daß Polizian durch die Dialoge des Theokrit zur Uebertragung der dramatischen Form auf die Hirtendichtung angeregt worden sei. Dramatischer Sinn würde die Anregung dazu schon in der epischen Form dieser Dichtungsart haben finden können. Ob diese neue Gattung des Dramas sofort große Nachahmung fand, ist schwer zu beurtheilen. Doch wurde bereits im folgenden Jahre der Cefalo des Niccolo da Correggio[1]) am ferraresischen Hofe gegeben, und von Girolamo Stango 1490 ein Orfeo, sowie Phebo und Phetone, zur Aufführung gebracht; doch auch von noch anderen pastoralen Spielen des Ercole Pio, Antonio dell' Organo und des Tebaldeo ist aus dieser Zeit hier die Rede. Endlich werden im Jahre 1493 gelegentlich der Feierlichkeiten bei der Vermählung Lucrezia Borgia's noch solche Spiele erwähnt und obschon es zur Zeit an bestimmten Nachrichten fehlt, wird in Siena wohl auch schon vor Anfang des 16. Jahrhunderts die dramatische egloga rusticale vorgekommen sein.

Der Orfeo Polizians leitet noch dadurch eine neue Gattung des Dramas ein, weil er ein Singspiel ist, wozu möglicherweise um diese Zeit die sacra rappresentazione ebenfalls hinstrebte. Selbst die Keime zum späteren Singballet liegen in ihm, da sich sein letzter Act fast als solches schon darstellt. Die spätere Bearbeitung gibt den einzelnen Acten verschiedene, auf verschiedene Gattungen hinzielende Namen, als Pastorale, Ninfale, Eroico, Negromantico und Baccanale. Daß in die erste Bearbeitung auch schon die

[1]) Der Titel, unter dem es erschien, ist: Fabula di Caephalo composta dal Signor Nicolò da Correggio a lo illustrissimo Don Hercole e da lui rappresentato al suo fiorentissimo populo di Ferrara nel MCCCCLXXXXVI a dì XXI. Januario. — Niccolo's Mutter war eine geborene Prinzessin von Este. Er selbst wurde wahrscheinlich 1450 geb. und starb 1508. S. über ihn Tirab. Biblit. Moden. II. p. 103. Der Inhalt des Cefalo findet sich bei Ancona, a. a. O. II. S. 144 und Klein, a. a. O. V. S. 41. Es ist die Fabel von Aurora, die sich in Cefalo verliebt, von diesem aber aus Treue gegen seine Gattin Procris verschmäht wird.

höfiſche Schmeichelei im Gewande der Allegorie mit Eingang fand, welche der Paſtorale ſpäter eine ſo große Beliebtheit an den Höfen verlieh, iſt ſchon berührt worden.

Nur wenig ſpäter, als ſie, trat eine andere dramatiſche Dichtung auf, welche von vielen Literarhiſtorikern, ſo auch von Klein, als die erſte Tragödie in italieniſcher Sprache und daher als Ausgangspunkt der italieniſchen Tragödie überhaupt betrachtet worden iſt: der Timone des Grafen Bojardo.

Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano[1]) wurde in den erſten Tagen des Juni 1430 zu Fratta bei Ferrara geboren. Selbſt reich und angeſehen, ſtand er hoch in der Gunſt der Herzöge Borſo und Ercole I., in deren Dienſte er trat. Er wurde von ihnen zu verſchiedenen ehrenvollen Geſandtſchaften verwendet, von letzterem aber im Jahre 1478 auch noch zum Statthalter von Reggio ernannt, wo er 1494 ſein ruhmvolles Leben beſchloß. Dieſen Ruhm erlangte er freilich auf einem andern Gebiete als dem dramatiſchen, mit dem wir es hier einzig zu thun haben. Auch iſt wohl kaum nöthig, daran zu erinnern, daß der Dichter des Timone zugleich der Dichter des Orlando innamorato war. Die Titelangabe: „Commedia del Magnifico Conte Matteo Maria Bojardo, conte di Scandiano, tradotta da un dialogo di Luciano, a compiacenza dello illustrissimo principe Signore Ercole Estense, Duca di Ferrara“ bezeichnet den Timone zwar nur als eine Ueberſetzung, doch iſt ſie, wie Klein eingehend[2]) dargethan, mehr noch als das, weil ſie das Geſpräch Lucians weiter fortführt, der Begebenheit hierdurch einen veränderten Ausgang gibt und dem entſprechend auch manches Frühere anders motivirt und anders beleuchtet. Auch wird man Klein Recht geben können, daß ſich hierbei ein Gefühl für die Nothwendigkeit der Einführung von Schuld und Sühne in den Proceß der dramatiſchen Entwicklung zur Wirkung des Tragiſchen kundgibt, keineswegs jedoch, wie er glaubt, die bewußte Einſicht in ſie, daher es auch nur zu einer mechaniſchen Anknüpfung dieſer Momente, doch nicht zu einer organiſchen Verarbeitung derſelben, um ſoviel weniger zu einer

[1]) Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia. V. II. p. III. p. 1436.
[2]) A. a. O. IV. 255 u. f.

: tragiſchen Spannung und Wirkung kommt. In keinem
rſ aber der Timone ſchon als ein wirkliches und voll-
Originaldrama der Italiener angeſehen werden;[1]) daher
rsvorrang immer noch, ſo weit es ſich heute beurtheilen
: commedia La Floriana gebühren würde,[2]) welche von
boni ſogar bis in's Jahr 1400 zurückverlegt wird (wofür
Begründung freilich ſchuldig geblieben iſt). Sie erſchien
s 1518 bereits in neuer Auflage (nuovamente impressa in
a e diligentamente emendato per Bartolomeo de Zanetti
cia). Abwechſelnd in Terzinen, Octaven und anderen Vers-
ſchrieben, behandelt ſie einen novelliſtiſchen Stoff von ver-
· Erfindung, der an die erſten ähnlichen Stücke der Spanier

ße, Eiferſucht, Verrath ſind die Hebel des dargeſtellten
ſs und ſeiner Verwicklung. Von dramatiſcher Bewegung
noch die Rede, die Begebenheiten ſind unbeholfen an-
gereiht. Ein ſchönes Mädchen, mit Namen Lizia, erregt
:rſucht mehrerer Liebhaber. Dorio ſucht ſich des von
gezogenen Florio's durch Beſtechung ſeines Dieners,
zu entledigen, der ihn in einen Hinterhalt lockt. Es
ſich dabei aber keineswegs um ſeine Ermordung. Dorio
ſich, ſeinen Nebenbuhler, bis auf's Hemde ausgeplündert,
n Walde dem Schickſal zu überlaſſen. Inzwiſchen wird
aber auch noch zum Verräther an Dorio, indem er bei
rgibt, daß dieſer den Florio heimlich gefangen halte. Lizia
rio in's Gefängniß werfen, wobei ſie den wahren Hergang
he erfährt. Nachdem ſie Rache dafür genommen, eilt ſie,

ıcona (a. a. O. II. S. 148) weiſt auch noch auf einen anderen Timone
ıer nach einem Briefe des Autors an Iſabella Gonzaga vom Jahre 1497
Zeit von Galeotto del Carretto (der auch noch andere Dramen geſchrieben
ıtet wurde und ſich im Beſitze der Gebrüder Campori in Modena befindet,
na's Urtheile aber nur eine Zuſammenziehung des Lucian'ſchen Dia-

uadrio nennt als erſten Dichternamen des italieniſchen Dramas den eines
, Giovanna d'Arcangelo di Fiore da Fabbriano, welche zwei Komödien
haben und kurz nach 1426 geſtorben ſein ſoll, was nur der Curioſität
: erwähnt wird.

Florio aufzusuchen, der, nach Neapel gelangt und dort, aller Mittel zum Leben beraubt, in den Dienst eines reichen Edelmanns tritt ist, wo ihn Lizia nun sieht. Sie ist von der Aehnlichkeit überrascht, doch nicht überzeugt und sich zu versichern, daß sie sich wirklich nicht täuscht, spricht sie denselben um eine Gabe an, worauf die Erkennung und dieser noch eine zweite folgt, da Lizia in dem Gebieter ihres Geliebten auch noch den Vater wiederfindet, dem sie als Kind von Seeräubern geraubt worden ist.

Die Floriana blieb nicht ohne Nachfolge, wenn auch die nächsten Mittelglieder der von ihr ausgehenden Entwicklung verloren gegangen sind. Das erste Stück dieser Art, welches man bis jetzt aufgefunden, ist die Amicizia des Jacopo Nardi, welche 1494 in Venedig gegeben worden sein soll. Es liegt ihr die 97. Novelle des Boccaccio zu Grunde. Wie der Titel schon sagt, handelt es sich darin hauptsächlich um das Motiv der Freundschaft. Echino, welcher seinem Gastfreunde Lucio sein schönes Weib abgetreten hat, geräth fast unmittelbar darauf in solche Bedrängniß, daß er Hülfe bei diesem zu suchen kommt. Vom Scheine getäuscht, glaubt er sich jedoch von demselben vergessen. Als er daher durch das Zusammentreffen der Umstände zugleich für den Mörder eines Mannes gehalten wird, welcher soeben von seinen Spießgesellen im Streite über das Object eines gemeinsam begangenen Raubes erschlagen worden, verschmäht es der lebensmüde Echino, sich von dem Verdachte zu reinigen. Inzwischen hat aber Lucio von dem Schicksal des Freundes erfahren. Um ihn zu retten, gibt er sich selbst als den Schuldigen an. Das reuevolle Bekenntniß des wahren Mörders löst den Conflict und die Begnadigung dieses letzteren führt alles zum gütlichen Ausgang.

Ein anderes, nachweislich 1513 aufgeführtes, möglicherweise früher geschriebenes Stück dieses Dichters: I due rivali verdient schon deshalb noch unsere Aufmerksamkeit, weil es sich gewissermaßen als Gegenstück zu Goethe's Geschwistern darstellt. Zwei junge Leute lieben ein und dasselbe Mädchen, welches sich aber endlich durch die Zwischenkunft einer vierten Person als Schwester des einen von ihnen enthüllt, wodurch der Conflict seine Lösung erhält.

Beide Stücke spiegeln sich in zwei anderen: in der Commedi

lell' ingratitudine[1]) und in I due rivali des Giov. Batt. ell' Ottonajo, gen. l'Araldo, ohne daß ich zu ſagen weiß, ob dieſe Aehnlichkeit eine nur zufällige und ob, wenn ſie auf Nachahmung beruht, Nardi oder l'Araldo der frühere Dichter iſt. Aus inneren Gründen möchte ich Araldo's Compoſition für die ſpätere halten, weil ſich bei ihr ein dramatiſcher Fortſchritt darin zeigt, daß die Entdeckung nicht äußerlich durch den Hinzutritt einer neuen Perſon, ſondern durch die Entwicklung des inneren Conflictes herbeigeführt wird. In der Commedia dell' ingratitudine wird aber die Freundſchaft durch doppelten Glückswechſel auf eine zweifache Probe geſtellt. Klein ſieht in den due rivali Nardi's und Araldo's den Verſuch, im Gegenſatze zu dem lasciven Luſtſpiel der Römer, ein ehrbares bürgerliches Drama in's Leben zu rufen. Das Ehrbare dieſes Beſtrebens würde in dieſem Falle freilich mit der Einbuße an dramatiſchem Leben erkauft worden ſein, was ſich ſchon daraus ergibt, daß der einfache Stoff von beiden Dichtern zu fünf Acten ausgedehnt worden iſt. Ancona ſieht dagegen in dieſen Stücken einen Verſuch der volksthümlichen Farcendichter, ſich und ihre Gattung in eine höhere Sphäre zu heben, was inſofern Wahrſcheinlichkeit hat, als l'Ottonajo auch Farcen ſchrieb. Was mich betrifft, ſo glaube ich, daß dieſes novelliſtiſche Drama ſich, wenn auch mit unter dem Einfluß der römiſchen Stücke, doch ganz naturgemäß, ohne jede Nebenabſicht, ſo aus den Farcen und sacre rappresentazioni, die ja ebenfalls manchen legendenhaften und novelliſtiſchen Inhalt in ſich aufgenommen hatten, entwickelte, wie es dem Geiſte der toscaniſch-umbriſchen Völker entſprach, und hier die freilich nur dürftigen Keime zur Entwicklung eines nationalitäniſchen romantiſchen Dramas vorliegen, die damals den Höhepunkt rer Entwicklung in der wahrſcheinlich erſt dem nächſten Jahrhundert gehörenden Commedia der Virginia des Bernardo Accolti fand, ren Betrachtung ich aber, des inneren Zuſammenhangs mit den

[1]) Es liegt hiervon eine Ausgabe von 1526 vor, auf welcher der Dichter Giov. t. di Chriſtophano Araldo della excelſa Signoria di Firenze genannt iſt. Ebenſo bei Mazzuchelli, (a. a. O. v. I. p. I. S. 931) der eine Ausgabe der Ingratitu- te vom Jahre 1559 angibt, über dieſen Namen Verwirrung. Ancona nennt den ttiſta Ottonajo auch unter den Farcendichtern der Zeit.

vorbenannten dramatiſchen Verſuchen wegen, ſchon hier voraus- = nehmen will.

Bernardo Accolti, geboren 1465 in Arezzo, ſpäter längere Zeit in Florenz lebend, wo er zeitweilig die Stelle eines Herolds der Signoria bekleidete, war von ſo außerordentlicher poetiſcher Begabung, daß er ſich ſelbſt, in Uebereinſtimmung mit der ihn bewundernden Welt, den unico Arentino nannte. Im Dienſte der päpſtlichen Kanzlei hatte er ſich die Gunſt Leo's X. in einem ſolchen Grade erworben, daß dieſer ihm 1520 das Herzogthum Nepi verlieh. „Wenn er ſang" — ſagt Gregorovius [1]) von ihm — „ſtrömte das Volk zum Vatican, deſſen Thüren der Papſt weit aufthun ließ." Er ſtarb 1535.

Seiner Virginia, [2]) der er dieſen Namen nach ſeiner vo ihm über Alles geliebten Tochter gab, lag dieſelbe Novelle de Boccaccio zu Grunde, welche auch Shakeſpeare in ſeinem „End- gut, alles gut" wieder benützt hat. Die Schönheiten, die ſie unzweifelhaft auszeichnen, ſind aber faſt nur allgemein poetiſche, nämlich lyriſche-rhetoriſche. Accolti hatte noch ebenſowenig, wie ſeine Vorgänger, einen deutlichen Begriff davon, daß der dramatiſche Vortrag einen anderen Ausdruck, einen anderen Sty verlange, als die übrigen Dichtungsarten. Hierin befand er ſich immer noch ganz auf dem Standpunkte des mittelalterlichen Dramas, was ſich ſchon allein aus der äußeren Form ſeiner Virginia erſehen läßt, deren Handlung trotz ihrer außerordentlichen Vereinfachung ſich noch immer als ein bloßes epiſches Aneinanderreihen von Begebenheiten, nicht als ein Auseinanderentſtehen, als dramatiſche Entwicklung darſtellt, zumal ſich der Dichter durchgängig der ſo undramatiſchen Versformen der Terzine und Octave bediente. Einzelne der darin vorgetragenen Reden umfaſſen bis zu 136 Verſen. Der Inhalt aber iſt etwa folgender:

---

[1]) A. a. O. VIII. S. 340.

[2]) Commedia del praeclarissimo Messer Bernardo Ascolti Aretino, Scriptore apostolico et Abbreviatore, recitata (gennajo 1494) nelle nozze de Magnifico Antonio Spannocchi, nelle inclyta citta di Siena. Klein gibt für das Jahr dieſer Ausgabe 1524, Gregorovius 1518 an; Klein noch eine frühere vom Jahre 1513. Mir ſelbſt hat eine Ausgabe vom Jahre 1535 vorgelegen.

Virginia, die Tochter eines Arztes, hat eine hoffnungslose iebe zu Aleſſandro, dem Prinzen von Salerno, gefaßt. Da gibt r eine Erkrankung des Königs den Gedanken ein, dieſen mittelſt ines ihr von ihrem Vater hinterlaſſenen Elixirs zu heilen und ofür als Lohn die Hand des Prinzen zu fordern. Um Glauben u finden, erklärt ſie, den Feuertod erleiden zu wollen, falls die eilung nicht in einem Tage gelinge, wogegen ſie im anderen Falle ie Erfüllung einer Gnade zu erbitten ſich vorbehält. Das Glück iſt hr günſtig, der König geneſt und ſie ſtellt ihre Forderung. Der Prinz, der ihr jedoch nur gezwungen die Hand reicht, verläßt ſie mmittelbar nach erfolgter Vermählung und ſchlägt ſeinen Wohnſitz n Mailand auf. Virginia ſendet ihm Boten nach und erfleht eine Rückkehr, aber vergeblich. Er ſchwört in einem an ſie gechteten Briefe, ſie nicht eher als ſeine Gattin anerkennen zu wollen, is ſie ſich in den Beſitz des Ringes geſetzt, den er an ſeinem Finger zu tragen pflege, und ihm einen Sohn zu zeigen vermöge, en er mit ihr gezeugt habe. Virginia eilt nun in ihrer Liebesoth ſelber nach Mailand, um hier ihren Gatten in den Netzen iner Courtiſane zu finden, die ſie jedoch überredet, ihr Nachts den Platz bei dem Prinzen zu räumen, der, ohne es zu ahnen, nun elichen Umgang mit ihr pflegt; wodurch ſie befähigt wird, den chwur deſſelben zu löſen. Der Prinz, von der Beharrlichkeit rer Liebe gerührt, vergibt die Ueberliſtung und erfüllt ſein Verrechen.

So undramatiſch der Vortrag Accolti's auch iſt, ſo zeigt er h hier und da Sinn für ſceniſche Wirkung. So weiß er z. B. dem Leſer ſehr geſchickt eine Spannung auf den Ausgang der c dadurch zu erregen, daß er einen Ritter, welcher Virginia t und an dem glücklichen Ausgang zweifelt, ſeinen Entſchluß, Feuertod mit ihr theilen zu wollen, in ſchwungvollen Octaven erkennen geben läßt. Grade hier aber zeigt ſich zugleich der ngel an wahrhaft dramatiſchem Sinn, weil dieſes Motiv für Entwicklung der Begebenheit ganz unfruchtbar bleibt und nur momentanen Situation dient.

Obſchon ſich Compoſition und Vortrag all dieſer Stücke an Darſtellungsweiſe des mittelalterlichen Dramas, der sacra ppresentazione, anlehnen, ſo macht ſich doch ſchon dabei das

Streben nach größerer Einfachheit, nach individuellerer Charakteristik, nach reicherem, individuellerem Empfindungsausdruck bemerklich, wenn dieser auch fast ganz durch die ihn überwuchernde Rhetorik wieder erstickt wird. Das mittelalterliche Drama selbst haben diese Versuche aber nicht zu verdrängen vermocht, wie sie bis Ausgang des Jahrhunderts fast nur auf die Höfe beschränkt blieben, wogegen die sacre rappresentazioni und die Contraste, frottole, farse sich fest in der Gunst des Volkes behaupteten. Fanden wir doch sogar, daß jene ersteren um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Werken eines Feo Belcari grade erst recht zur Blüthe gelangten und sich in ihnen noch immer jener fromme innige Geist, welcher so viele der laudi drammatichi auszeichnet, lebendig erhalten hatte. Selbst Lorenzo de' Medici, dieser begeisterte Förderer des Studiums des Alterthums, schrieb, theils unter dem Einfluß dieses Geistes, theils in seinem Streben nach Volksthümlichkeit, noch im Jahre 1489, zum Hochzeitsfeste seiner Tochter Maddalena, seine Rappresentazione di St. Giovanni e Paolo und auch Bernardo und Antonia Pulci schlossen sich dieser Thätigkeit an. Es hängt wohl hiermit und mit dem demokratischen Geist zusammen, welchen die Mediceer immer noch schmeichelten, daß in Florenz, welches damals der Mittelpunkt der humanistischen Studien war, der Renaissance des Dramas länger als an anderen Orten zurückgehalten erscheint, wenn es auch wieder toscanische Gelehrte und Dichter waren, welche sie anderwärts hauptsächlich förderten. Erst 1488 hören wir von der Aufführung eines römischen Stücks, die Menächmen des Plautus, welches Paolo Comparini in Florenz von seinen Schülern aufführen ließ und zu welchem Polizian einen Prolog geschrieben hatte. Eine Stelle des letzteren spielt auf die Anfeindungen an, welche die Vertreter der classischen Dichtung hier von den Frommen und den Mönchen (wahrscheinlich ist Savonarola gemeint) zu erleiden hatten.

Wie sehr sich die in Florenz üblichen Schauspiele zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch von denen anderer Städte Italiens, z. B. Ferrara's, unterschieden, geht aus einer Zuschrift des Priors des Benedictinerklosters in Florenz an den Herzog Ercole vom Jahre 1503 hervor, womit er diesem ein Packet solcher Schauspiele sandte, nur damit sich derselbe von diesem Unterschiede zu überzeugen

ermöchte.[1]) Besonders früh hatte sich der Hof von Mantua durch die Förderung des Dramas der Alten und des unter dem Einflusse desselben sich ausbildenden neuen Dramas hervorgethan. Ihm war dann der ferrareſische Hof und die hohe Geistlichkeit gefolgt, wie denn die Geistlichkeit seit Sixtus IV. die Studien des Alterthums und die Pflege der Kunst fast ganz an sich gerissen und Rom für längere Zeit zum Mittelpunkte der Renaissance gemacht hatte, welche zwar hierdurch auf den Gipfel ihres Ruhms, zugleich aber auch ihrem Verfalle zugeführt wurde. Schon 1478 ließ der Cardinal Rafaello Riario lateinische Schauspiele theils in dem Hofe seines Palastes, theils an anderen Orten aufführen, zu welchem Zwecke er eine bewegliche Bühne hatte construiren lassen.[2]) Große Verdienste um die Einführung der römischen Schauspiele erwarb sich hier ferner Pomponio Leto, der sie von seinen Schülern aufführen ließ. Die Darstellungen der Pompomancii, so wurden diese nach ihm benannt, erfreuten sich gradezu eines weithin reichenden Rufs. Besonders werden von ihnen die Vorstellungen der Asinaria des Plautus und des Hippolytus des Seneca hervorgehoben. Der Schauplatz dieser Aufführungen war theils im Hofe des Pomponius selbst und in den Höfen der Cardinäle, theils auf dem Quirinal, in der Engelsburg, ja selber im Vatican. So sah Sixtus IV. 1484 im Hofe desselben die Geschichte Constantins darstellen. Doch wurden auch fremde Schauspieler zugezogen, z. B. 1473 vom Cardinal Pietro Riario florentinische Darsteller, welche unter Anderem eine Passion in lateinischen Hexametern von Campagna di Cristo aufführten, sowie später unter Leo X. sieneſische Handwerker.[3]) Neben die Darstellungen der Farcen wurden damals in den toskanischen und umbrischen Städten ebenso von den Zünften gepflegt, die sacre rappresentazioni von den frommen Gesellschaften.

Es scheint, daß die Vorliebe für theatraliſche Darstellungen in den letzten Jahren der Regierung Sixtus' IV. in Rom ihre Höhe

---

[1]) v. Reumont.

[2]) Die Angabe Kleins (a. a. O. IV. S. 249), daß dieses Theater ein festes Gebäude im Forum gewesen sei, ist nach Gregorovius (a. a. O. VIII. S. 620) irrige.

[3]) Wahrscheinlich Mitglieder der Gesellschaft de' Rozzi.

erreichte, sich unter Alexander VI. noch forterhielt, unter Julius II., welcher die wieder hervorgetretenen Thierkämpfe begünstigte, zeitweilig in den Hintergrund trat, um unter Leo X., in einem wesentlich anderen Geiste, einen neuen Aufschwung zu nehmen. Die Aufführungen von Carlo Verardi's Historia Boetica und Ferdinandus veratus, so wie des Hippolytus des Seneca, in welchem Tommaseo Inghirami sich so in der Rolle der Phädra auszeichnete, daß ihm der Name Fedro verblieb, fielen noch in die Zeit Sixtus' IV. Bis hierher waren es immer nur Vorstellungen in lateinischer Sprache. Jetzt aber begann man, vielleicht aus Rücksicht für die Damen, die italienischen Uebersetzungen den Originalen bei der Darstellung vorzuziehen.

Eine lateinische Komödie, welche [1]) schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts von Secco Polentone zu Padua in Prosa verfaßt worden sein soll, erschien 1482 in's Italienische übersetzt unter dem Titel Catinia, wohl das erste Beispiel einer Prosakomödie und einer Uebersetzung aus dem Lateinischen in die Vulgärsprache. Im Jahre 1486 ließ Herzog Ercole I. die Menächmen des Plautus aufführen, die er dann selbst übersetzte. Dies geschah später in seinem Auftrage auch mit dem Amphitruo, den Pandolfo Collenuccio aus Pesaro in terza rima übertrug und der 1487 in Ferrara zur Aufführung gebracht worden ist. Ferner mit den Lustspielen der Casina und Mostellaria des Plautus durch Girolamo Berardo. Auch Battista Guarino, ein Vorfahr Guarini's, des Dichters des Pastor fido, wurde mit derartigen Aufträgen betraut.

Dergleichen Vorstellungen waren fast immer nur gelegentlich zur Feier bestimmter Feste angeordnet worden, daher man sie bisweilen mit ganz außergewöhnlichem Glanz zur Darstellung brachte, der zu der scenischen Einfachheit dieser Stücke in keinem Verhältniß stand. Dies veranlaßte die Umrahmung derselben mit besonderen hierauf berechneten Vor- und Zwischenspielen, auf die ich jedoch erst später etwas näher eingehen kann. Gegen Ausgang des Jahrhunderts suchte man aber durch diese Aufführungen auch noch dem Carneval einen besonderen Schmuck zu verleihen, wodurch sie einen regelmäßigeren, zum Theil auch einen öffentlicheren Charakter

[1]) Nach Ruth, a. a. O. II. S. 108.

gewannen. Dies begünstigte natürlich die Aufnahme des Lustspiels, sowie dessen Ausgelassenheit. Rom und die Höfe von Mantua, Ferrara und Urbino scheinen auch hierfür das Beispiel gegeben zu haben.

Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts erfuhr das mittelalterliche Drama durch diese verschiedenen Einflüsse eine tiefer in dasselbe eingreifende Umgestaltung. Erst jetzt verweltlichte die sacra rappresentazione in dem Maße, daß sie sich zuweilen nur noch durch die ihrem Inhalte angehängte kirchliche, religiöse oder auch nur moralische Beziehung vom weltlichen Drama unterschied. Erst jetzt fing man an, die Stoffe dazu vorzugsweise den Novellen- und Fabliauxdichtern zu entlehnen und die mythologische Allegorie, wenn auch nur als poetischen Schmuck, in sie einzuführen. Zugleich nahm die Darstellung einen immer mehr auf die Schauluft berechneten oder auch einen musikalischen Charakter an, so daß sie theils zum Ausstattungsstück, theils zum Singspiel entartete. Doch auch die Moralitäten, Streitgespräche und Frottole bildeten sich immer mehr zu dem um, was wir heute Farce, Schwank oder Posse nennen würden. Wo die lehrhafte Absicht bestehen blieb, wurde sie doch nicht mehr wie früher in der Form der Abstraction ertheilt, sondern sprang unmittelbar aus den, dem Leben des Tages entnommenen Vorgängen hervor, wie das z. B. in einer Farce der Fall ist, welche unter dem Titel: „Questa è una farsa recitata agli excelsi Signori di Firenze, nella quale si dimostra, che in qualunque grado, che l'Uomo sia, non si può quietare e vivere senza pensieri," 1520 in Florenz erschien.[1]) Bisweilen schlägt, um zu der moralischen Wendung zu kommen, der Possenton auch in sein Gegentheil, ja in das Grausige um, wodurch das Ganze den Charakter des Tragikomischen gewinnt. So in der Rappresentazione di Biagio contadino,[2]) in welcher ein geiziger Bauer von einer Schaar muthwilliger Bürger, deren einer von ihm übervortheilt worden, in der Weise gefoppt wird, daß sie sich als Teufel verkleiden und ihn in solcher Gestalt nächtlich bei seinem Feigenbaum überfallen,

[1]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 174, der von ihr sagt, daß sie im Style des Jacopo del Bientina geschrieben sei, eines Zeitgenossen und Landsmanns Ottonajo's.

[2]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 191.

bei dem, als seinem theuersten Schatz, er in der Reisezeit Wac[illegible]e hält. Hier läßt nun Belzebub die anderen Teufel Rechenscha[illegible]ft ablegen von dem, was sie an diesem Tage gethan und jeder erhä[illegible]lt zur Belohnung eine so ansehnliche Zahl von den Früchten d[illegible]es Baums, daß für den letzten derselben schon nichts mehr übrig [illegible]ist und Belzebub ihn bedeutet, den Biagio dafür selber zu fress[illegible]n. Dieser geräth darüber in solche Angst, daß er, den Teufel immer an seinen Fersen, verzweifelt nach Hause stürzt und dort in d[illegible]en Armen seines Weibes verscheidet, von wo nun ein wirklicher Teu[illegible]fel die Seele des armen Biagio erbarmungslos nach der Hölle schlep[illegible]pt, das Stück aber mit einer moralischen Betrachtung schließt.

Alle diese Farcen, auch die rein weltlichen, wie roh sie ihrer Erfindung und ihrem Gegenstande nach sein mochten, waren a[illegible]ber metrisch behandelt. Bientina,[1]) Barlachia und Ottona [illegible]o werden als beliebte florentinische Dichter derselben genannt. [illegible]n neapolitanischen Hofe, wo, wie Ancona sagt, die Könige ihre Trag[illegible]dien nur zu oft selbst in grausiger Wirklichkeit in Scene setz[illegible]en, wurde die farsa cavajole[2]) sogar hoffähig, weil Tyrannen, [illegible]die sich auf das Volk stützen, dessen Gewohnheiten schmeicheln, um hier durch volksthümlich zu werden. Diese Farcen, welche den Atellan[illegible]en der Römer verglichen worden sind, wurden hier schon seit lang[illegible]e gepflegt. Einzelne von den erhalten gebliebenen reichen bis in's 14. Jahrhundert zurück.[3]) Pietro Antonio Caracciolo zeich[illegible]nete sich darin aus. Es scheint, daß wir in ihm einen Berufs[illegible]schauspieler sehen, (den ersten, von dem uns dann der Name erhalt[illegible]en geblieben wäre), da es auf einer Farsa desselben heißt, er habe [illegible]sie mit seinen vier Schülern gespielt. Denn es ist nicht zu bezweifel[illegible]n, daß neben den kunstmäßigen Spielen der Kirchen und fromm[illegible]en Gesellschaften, der Höfe und des Adels, der Zünfte und Bürg[illegible]er schon lange zwangloſere Spiele gewerbsmäßiger Schauspieler h[illegible]er liefen, sei es, daß diese nur gelegentlich, bei den Festen, mit ihr[illegible]en Künsten hervortraten oder, von Ort zu Ort im Lande herumreise[illegible]nd,

[1]) Von Bientina gibt es den Druck einer Commedia Fortuna Firenze 15[illegible]3, die Ancona als Farce charakterisirt. (a. a. O. II. S. 252.)

[2]) Nach Palermo soll cavajole von La Cava, einem kleinen bei Neapel gelegenen Orte herkommen.

[3]) Ancona gibt verschiedene Titel von ihnen an.

überall, wohin sie nur kamen, eine festliche Stimmung gleich mitbrachten.

Luigi Riccoboni hat es sogar in seiner Histoire du théâtre italien wahrscheinlich gemacht, daß der italienische Arlecchino direct vom römischen Centunculo stamme und der Name Zanni, den man in Italien dem Arlecchino und Scapino zu geben pflegte, nur eine Umbildung des Sannio der Alten sei, d. i. des Possenreißers, der in den Mimen den Vortrag des Redenden mit karrikirenden Gesten zu begleiten hatte. Für ein höheres Alter der Stegreifkomödie der Italiener spricht aber noch, daß sie gleich in einer gewissen Vollendung in das Licht der Geschichte tritt. Unmöglich kann die commedia dell' arte, wie wir sie kennen, die Erfindung und das Werk eines Einzelnen sein.

Die Elemente dazu, d. i. bestimmte feststehende Masken, in denen man, sei es einzeln oder in scenischen Dialogen, durch volksthümliche Improvisation das Volk zu belustigen suchte, hat es gewiß schon früher gegeben. Auch ist im Prolog zum Cocchio, welcher von Einigen (wahrscheinlich mit Unrecht) dem Benivieni [1]) zugeschrieben wird, von istrioni, prezzolati, vagabondi, canzonieri die Rede „di che è tanta copia oggi in tutte le principali città di Italia." [2])

Der Italiener ist vermöge der außerordentlichen Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit seiner Mimik und Geste schon von der Natur wie zum Schauspieler, besonders zum komischen Schauspieler gemacht. Er besitzt für das Einseitige, Zweckwidrige, Lächerliche der Erscheinung eine ganz außergewöhnliche Schärfe der Beobachtung und eine überraschende Leichtigkeit, das glücklich Beobachtete in belustigender oder verspottender Weise bald fein, bald übertreibend wieder zu geben. Auch bildete das Spottgedicht überhaupt einen nicht unwichtigen Theil der mittelalterlichen Dichtung. Dieser Richtung kam aber jetzt der Geist der Zeit noch in besonders begünstigender Weise entgegen. Satire und Spottlust wurden theils durch die in's Uebermaß schießende Entwicklung des individuellen Lebens genährt und zu äußerstem Uebermuth oder zu rücksichts-

[1]) Von Ancona widerlegt. (a. a. O. II. S. 254.)
[2]) Ancona, a. a. O. I. S. 344.

loſeſter Bitterkeit gereizt, theils durch die Einſeitigkeiten deſſelben, die jetzt in ungleich markirterer und mannigfaltigerer Weiſe als früher hervortraten, dazu auf- und herausgefordert. Die Satire, die Parodie, die Burleske entſprachen mithin ſowohl dem Geiſte der Zeit, als dem Naturel des italieniſchen Volkes. Beſonders war Florenz, die geiſtig bewegteſte Stadt im 15. Jahrhundert, durch ſeinen Witz, ſeine Spottſucht und ſeine Spötter und Luſtigmacher berühmt. „Scharfe Augen und böſe Zungen" heißt es bei Burckhardt,[1]) iſt das Signalement des Florentiners. Schon vor jenem berühmten Barbier, dem Burchiello, hatte ſich hier ein Pfarrer, Namens Arlotto Mainardi, durch ſeine „facezie" Berühmtheit erworben. Bald wurde der Witz aber von der Gaſſe und aus der Taverne auch an die Höfe gebracht. Bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühte der Hofnarr Gonella am Hof zu Ferrara. Hieraus läßt ſich ſchließen, von welcher Beſchaffenheit und Wirkung die Späße der gleichzeitigen Stegreifſpieler geweſen ſein mögen, die ſich im Gegenſatze zu den kunſtmäßigen Bühnendichtern der Sprache des gewöhnlichen Umgangs, der Proſa, und ſicher auch der Dialekte und ihrer Contraſte bedienten. Sie werden ihre Darſtellungen wahrſcheinlich auf kleinen beweglichen Bühnen im Freien oder auf einem leichten Gerüſte gegeben haben. Doch auch die Zünfte ſchlugen ihre Bühnen meiſt nur im Freien auf, wie ja ſelbſt die Darſtellungen der Vornehmen anfangs nur in den offenen Höfen ihrer Paläſte ſtattfanden, welche den Vortheil boten, daß die Galerien und Fenſter der Stockwerke als Logen für die Zuſchauer benutzt werden konnten. Später wurden ſie aber auch in's Innere der Paläſte, in Zimmer und Säle verlegt. So fand bei der zweiten Vermählung der Lucrezia Borgia eine Aufführung des Menechmi in einem Zimmer und ohne irgend welche ſceniſche Vorrichtung ſtatt, „perchè la camera non era capace." Die sacre rappresentazioni wurden zwar zum Theil in den Kirchen (ſo in Florenz in den Oratorien von S. Spirito, S. Felice und del Carmine) zum Theil aber auch auf den Plätzen vor den Kirchen zur Aufführung gebracht. In Rom war es hauptſächlich immer noch die Brüderſchaft del Gonfalone, in Modena die von S. Pietro Mar-

[1]) A. a. O. S. 120.

re, andere in anderen Städten, welche diese Darstellungen auf-
ihrten.

Die Regelmäßigkeit und der öffentliche Charakter, welchen die
eltlichen Spiele gewonnen hatten, scheint zu Vereinigungen geführt
u haben, die deren Ausführung in die Hand nahmen. Ein-
elne dieser Vereinigungen stellten sich unter den Schutz einer Kirche,
eren Namen sie führten, vielleicht um das Recht zu gewinnen,
uch geistliche Spiele aufführen zu dürfen. Besonders in Florenz
aben wir vielen Benennungen dieser Art zu begegnen. So der
ompagnia di S. Francesco, S. Bastiano, S. Jacopo, S. Alberto,
. Niccolò, dell' Agnese, della purificazione, dell' Orvoiuolo etc.
ndere nahmen dagegen weltliche Namen, meist scurriler Art, an,
n denen die compagnie de' Rozzi (der Groben) und degl' Intronati
der Blödsinnigen), beide in Siena, wohl zu den ältesten gehören.
Später eigneten sie sich zum Theil die Namen congrega und acca-
lemia an; die Compagnia de' Rozzi jedoch erst 1531 den Namen
er congrega und fast ein Jahrhundert später den der accademia.[1])
Die Masse der im folgenden Jahrhundert entstandenen Akademien
t eine ganz ungeheure. Man kann ihre Namen bei Quadrio und
ei Tiraboschi[2]) verzeichnet finden. Nicht alle diese Akademien
erfolgten schauspielerische Zwecke, wie gleich die bedeutendste von
nen, die von Lionardo Salviati gegründete Accademia della crusca
die Kleienakademie) beweist, deren Name auf ihren vornehmsten
weck, die Sprachreinigung, hindeutet. Wir werden im
aufe dieser Darstellung verschiedene dieser Gesellschaften und
kademien zu berühren haben. Ihre Zusammensetzung war eine

[1]) Die Annahme, daß Leo X. alljährlich Schauspieler der Accademia de' Rozzi
h Rom kommen ließ, wird durch diese den Mittheilungen Palermo's (I mano-
itti palatini etc.) entnommene Angaben berichtigt. Nach ihm sind es sienesische
dwerker gewesen, aus denen dann möglicherweise die Congrega de' Rozzi
orging. Die Spiele, die Palermo von ihnen vorfand, sind meist nur schwank-
ge Streit- oder Gesprächsspiele. Die Accademia de' Rozzi, von welcher 1775
Geschichte (Storia dell' Accademia de' Rozzi, Siena) erschien, machte sich
lich später durch die Herausgabe der Theaterstücke ihrer Mitglieder verdient.
s Verzeichniß aller der davon gedruckt oder handschriftlich noch vorhandenen Stücke
in jener Geschichte aufgenommen. Siehe auch Quadrio, Della Storia e delle
zione d'ogni poesia. III. S. 63.

[2]) A. a. O. VII. S. 203. Er gibt auch die Literatur davon an.

verſchiedene, das Talent aber brach ſich überall Bahn. Zunächſt wohl nur aus Dilettanten gebildet, entwickelte ſich dieſer Dilettantismus bei einzelnen aber bald zum Berufe. Sie nöthigten die Höfe, ſich ihrer zu bedienen, zum Theil vielleicht auch die Berufsſchauſpieler, ſich ihnen anzuſchließen. Möglich, daß ſie ſich dann hier und da der Stegreifſpiele dieſer letzteren bemächtigten, worauf z. B. der Umſtand hindeutet, daß man dem Cherea die Erfindung der commedia dell' arte zuſchreibt und Ruzzante Maskenkomödien ſchrieb (worauf ich ſpäter zurückkomme), oder daß umgekehrt die Berufsſchauſpieler ihre Stegreifſpiele unter dem Einfluß der kunſtmäßigen Stücke der compagnie und academie veredelten und weiter ausbildeten und aus letzteren Truppen reiſender Berufsſchauſpieler hervorgingen oder den Charakter derſelben gewannen.

So ſcheinen die Schauſpieler des ferrareſiſchen Hofs, die früher aus Cavalieren und Beamten deſſelben beſtanden, im letzten Jahrzehnd des 15. Jahrhunderts ſchon Berufsſchauſpieler geweſen zu ſein oder ſich doch zu dieſen allmählich umgebildet zu haben, da ſich der Herzog von Mailand dieſelben zu einem Feſte erbat, der Herzog Ercole in einem Briefe an Franz von Gonzaga, vom 5. Februar 1496, aber bedauert, dieſem gewiſſe von ihm erbetene Copien plautiniſcher und terenzianiſcher Stücke nicht ſchicken zu können, *weil die Schauſpieler, welche ſie aufführten, ſich nach aller Herren Länder, beſonders nach Neapel, und Frankreich zerſtreut hätten*, um ihre Künſte weiterzutragen.[1]) Von Rom wiſſen wir bereits, daß hier damals Inghirami vor allen anderen glänzte und die Pomponaneï ſich eines weitreichenden Rufes erfreuten. Von Caraeziolo in Neapel war auch ſchon die Rede. Hier, ſowie in den Städten Umbriens und Toscana's, beſonders in Siena, vielleicht auch ſchon jetzt in Venedig[2]) ſcheint die eigentliche Heimath der volksthümlichen Spiele geweſen zu ſein, von wo ſie ſich aber ſchon damals weiter verbreitet hatten.

---

[1]) Tiraboschi, a. a. O. T. VI. p. III. S. 1325. Einige dieſer Schauſpieler werden hier namentlich angeführt, ſo Zacchagnino, Scarlattino, Pignatta und Ruino, von denen der letztere damals in Frankreich war.

[2]) Die Nachricht Sanſovino's, daß in Venedig die Schauſpiele erſt nach

IV.

Das Luſtſpiel der Italiener im ſechzehnten Jahrhundert.

e commedia erudita: Bibbiena; Lodovico Arioſto; Ercole Bentivoglio; Luigi anmi; Benedetto Varchi; Lorenzo II.; Battiſta Gelli; Machiavelli; Aretino; dovico Dolce. — Veränderter Geiſt der Zeit; Reſtauration der Kirche; die Inſition; Einſchränkungen des Schauſpiels. — Die Luſtſpieldichter der florentiniſchen ſchule: Agnolo Firenzuola; Cecchi; Grazzini, gen. il Lasca; Francesco d'Ambra; ardi Salviati; Raffaello Borghini. — Das romantiſche Luſtſpiel: Ricchi; die ccademia de' Rozzi und degli Intronati in Siena; die Commedia degli gannati; Niccolò Secco oder Secchi; Aleſſandro Piccolomini; Sforza d'Oddi; rolamo Parabosco. — Ausbreitung der dramatiſchen Spiele. — Neapolitaniſche ſtſpieldichter: Giordano Bruno; G. B. Porta. — Rückblick auf das Luſtſpiel des vorliegenden Zeitraums.

Wir haben geſehen, wie im Laufe des 15. Jahrhunderts unter em Einfluſſe des Dramas der Alten und in Anlehnung an die ormen des mittelalterlichen Dramas, ſowohl aus dieſem, wie jenem, erſchiedene Formen und Arten eines neuen weltlichen Dramas ntſtanden, welche mehrentheils von einem gelehrt-höfiſchen, zum heil aber auch von einem national-politiſchen und national-romaniſchen Charakter waren.

Die Entwicklung, welche die epiſche Dichtung unter dem Einfluſſe der nordfranzöſiſchen und ſpaniſchen im 15. Jahrhundert ahm und welche durch die Dichtungen der Reali di Francia des Nuovo d'Antona, des Morgante maggiore Luigi Pulci's, des Orando innamorato Bojardo's, ſowie ſpäter durch den Orlando furioso rioſto's bezeichnet wird, ſchien der Ausbildung eines romantiſch färbten nationalen Dramas günſtig zu ſein. Doch war es von eſen drei Dichtern wohl nur dem Bojardo wahrhaft ernſt mit r von ihm geſchilderten romantiſchen Welt, während Arioſto die ue ſchon ironiſch beleuchtet, Teofilo Folengo in ſeinem Orlano, Francesco Berni in ſeinem Orlando innamorato dieſelben aber r noch parodiſtiſch behandelt. Zwar werden wir das romantiſche ama ſich auch noch jetzt weiter entwickeln ſehen, doch läßt ſich

---

O eingeführt worden ſeien, iſt jedenfalls unrichtig. Schon in dem letzten Jahrend fanden hier bei Gelegenheit eines Beſuchs des Herzogs Lodovico Sforza auſpiele auf öffentlichen Bühnen ſtatt.

ſchon aus dem Verhalten des bedeutendſten Vertreters des romantiſchen Epos, aus dem Verhalten Arioſto's zum Drama erkennen, wie wenig dieſes letztere von jener romantiſchen Strömung zu hoffen hatte, da grade er zu den Begründern der zunächſt ganz höfiſchen commedia erudita, des gelehrten, des aus dem Studium der Komödie der Alten und nach ihrem Vorbilde entſtandenen Luſtſpiels gehört.

Man hat öfter darüber geſtritten, ob er oder Bernardo Dovizio den erſten Schritt hierzu that. Wie Fernow [1]) nachgewieſen muß Arioſto bereits 1494 an ſeinem erſten Luſtſpiel, La Cassaria gedichtet haben. Gewiß aber ward es von ihm noch vor 1498 zu Ende geführt, weil er in dieſem Jahre bereits ein zweites Luſtſpiel: I Suppositi gedichtet hat. Erſt 1508 wurde jedoch die Cassaria und ein Jahr ſpäter I Suppositi zur Aufführung gebracht, während nach Tiraboschi die Calandria des Dovizio ſchon zwiſchen 1504 und 1508 in Urbino aufgeführt worden iſt, nach Fernow freilich nur kurze Zeit ſpäter als in der ſie geſchrieben worden, wogegen ſie nach dem Urtheile der Zeitgenoſſen eine Jugendarbeit des 1470 geborenen Dichters geweſen ſein ſoll. Ohne hierdurch die Altersfrage beider Stücke, der Caſſaria und der Calandria, entſcheiden zu wollen, will ich mich der Darſtellung der älteren Literarhiſtoriker anſchließen und die Calandria voranſtellen.

Bernardo Dovizio (oder auch Divizio) [2]) nach ſeinem Geburtsort Bibbiena (im Caſentiniſchen), in dem auch Berni das Licht der Welt erblickte, Bibbiena genannt, wurde am 4. Auguſt 1470, vier Jahre vor Arioſto, acht vor Triſſino geboren. Obſchon von niedriger Herkunft ſchwang er ſich bald durch Geiſt, Talent und die Liebenswürdigkeit ſeiner Natur zu höheren Stellungen auf und gewann, wie man ſagt, als Secretär des Cardinals Giov. de' Medici ſolchen Einfluß auf die Erwählung des letzteren zum Papſte (Leo X.), daß dieſer ihn aus Dankbarkeit noch in demſelben Jahre (1513) zu ſeinem Schatzmeiſter und zum Cardinale ernannte. Dovizio hatte beim Erſteigen jeder Sproſſe der Leiter, die ihn zu

---

[1]) Leben Lodovico Arioſto's. Zürich 1809. S. 26.

[2]) Ruth, a. a. O. II. S. 519. Ginguené, a. a. O. T. IV. S. 164. Klein, a. a. O. IV. S. 392.

dieſer letzten Ehre geführt, ganz wie ſein Herr gedacht, der beim Beſteigen des päpſtlichen Stuhls zu ſeinem Bruder geſagt hatte: „Laßt uns, da wir nun Papſt, auch des Lebens genießen!“ Er war der Liebling der ſchönen und leichtfertigen Frauen Roms, er hatte ſie mit all ihren Reizen und Fehlern kennen gelernt und wenn er ſie nun eben ſo ſchamlos in ihrer Schamloſigkeit darſtellte, ſo wußte er, daß auch noch dies ſie ergötzen würde. Bibbiena war, wie Gregorovius ſagt, der eigentliche Freudenmeiſter und Director aller Luſtbarkeiten, beſonders des Carnevals und Theaters am Hofe Leo X. und doch ſchreibt man dieſem ſeinen am 9. November 1520 plötzlich erfolgten Tod zu. Man ſagt, daß Bibbiena in geheime Unterhandlung mit Franz I., dem Gegner des Papſtes, getreten ſei, und dieſer ſich hierfür gerächt und durch Gift deſſelben entledigt habe. Bibbiena's Calandria [1]) gehört zu den unzüchtigſten Stücken. Ebendeshalb gibt ſie zugleich einen Maßſtab für die Beurtheilung der Sitten der Zeit, da ſie nicht nur zuerſt vor den Damen des feinen Hofs von Urbino, ſondern auch zu Ehren der Prinzeſſin Iſabella Gonzaga am päpſtlichen Hofe zu Rom aufgeführt wurde, welche an ihr ſo großes Gefallen fand, daß ſie ſowohl in Mantua, als bei einem zweiten Beſuche derſelben in Rom, vor ihr wiederholt werden mußte. Später (27. Sept. 1548) fand ſie in Lyon zu Ehren der Anweſenheit Heinrichs II. und Catharina's von Medicis ſtatt, was, wie man ſagt, die erſte Anregung zur Einführung des italieniſchen Theaters in Frankreich gegeben haben ſoll. 1569 fand auch am baierſchen Hofe in Deutſchland eine Vorſtellung jener Komödie ſtatt.

Man wird bei Beurtheilung der Aufnahme dieſes Stücks zu berückſichtigen haben, daß man im Mittelalter, und in ſüdlichen Ländern noch heute, die natürlichen Dinge, daher auch das Verhältniß der Geſchlechter ohne Anſtoß und Lüſternheit freier und natürlicher behandelte als jetzt und ſelbſt noch als früher bei uns, ſowie, ehe es der durch die claſſiſchen Studien zur Mode gewordene Ton mit ſich brachte. Auch muß zur Entſchuldigung des Verfaſſers der Calandria hinzugefügt werden, daß er ſeinen Gegenſtand mit einer in jenem Uebermuth faſt naiven Luſtigkeit behandelt und das Ab-

[1]) Roma, 1524, erſte Ausgabe.

ſtößige hierdurch gemildert hat. Immer aber bleibt es unerhört, daß eine ſolche Dichtung einen kirchlichen Würdenträger zum Verfaſſer und einen Papſt zum fördernden Zuſchauer hatte, der ſich nicht entblödete, ſie vor den vornehmſten Frauen ſeiner Zeit in ſeiner eigenen Hofhaltung und in ſeiner Gegenwart darſtellen zu laſſen.

Bibbiena wurde zu ſeinem Stück von den Menächmen des Plautus und derſelben Novelle des Cinthio und des Bandello angeregt, welche Shakeſpeare's „Was ihr wollt," ſei es direct oder indirect mit zu Grunde liegt. Auch hier ſind die Zwillingsgeſchwiſter, Lidio und Santilla, verſchiedenen Geſchlechts, aber es iſt der Geſchlechtspunkt ſelbſt, aus welchem der Dichter die lächerlichen Verwirrungen des Stückes und ihre Auflöſung in der cyniſchſten Weiſe hervorgehen läßt. Das ſinnliche Verlangen der an einen alten Einfaltspinſel verheiratheten Fulvia nach dem, wie ſie glaubt, ihr untreu gewordenen Buhlen, Lidio, iſt das ſchamloſe Gegenbild zu dem zwar thörichten, aber doch nicht unkeuſchen Verlangen Olivia's nach der ſie verſchmähenden Viola. Während die Verwechslung Sebaſtians mit Viola aber dieſem phantaſtiſchen Irrthum Olivia's eine befriedigende Löſung bringt, findet bei Bibbiena zunächſt das Gegentheil ſtatt. Die Frechheit des Stücks gipfelt in dem klagenden Ausruf des ſchamloſen Weibes: Misero me, che ho quel che cercai e trovato quel che non voleva! ſowie in dem Einfall Fannio's, Santilla für einen Hermaphroditen auszugeben, bei welchem unter dem Einfluß eines geheimen Zaubers abwechſelnd das eine oder das andere der beiden Geſchlechter hervortreten ſollte. Den Namen hat dieſes Luſtſpiel nach dem Calandro, dem gehahnreihten Gatten der Fulvia, welcher ſich ſelbſt wieder in den mit ſeiner Gattin in Frauenkleidern verkehrenden Buhlen verliebt hat und dieſen, den er für ein Weib hält, für ſeine Lüſte gewinnen will. Die freche Behandlung des Ehebruchs, als einer ſich von ſelbſt verſtehenden Sache, wird wenigſtens dadurch etwas gemildert, daß Fulvia's Ehe jeder ſittlichen Grundlage entbehrt, da ſie durch ihre Brüder dazu gezwungen wurde und Calandro ein verächtlicher Menſch iſt. Um ſo anſtößiger iſt aber der Ausgang des Stücks, der darin beſteht, daß Fulvia, um für ihr ehebrecheriſches Verhältniß zu Lidio einen Deckmantel zu gewinnen, deſſen Schweſter

antilla, im Einverständnisse, mit ihrem eigenen Sohne ver-
ählt, so daß diese gewissermaßen von ihr zu Hehlern und
Gelegenheitsmachern jenes schmählichen Verhältnisses gemacht
erden.

Hält man es für zulässig, daß, wie es hier von Bibbiena
schehen, bei der Behandlung des Komischen von aller Sitte und
ham abgesehen werden darf, so wird man im Uebrigen die
landria nur loben können. Die Verstöße gegen die Wahrschein-
keit, deren er sich dabei schuldig macht, sind bei einer so burlesken
rstellung, wie die seine, sicher erlaubt. Wohl wird schon hier-
ch die Dichtung in ein niedriges Gebiet verwiesen, doch stellt
sich da als eine im Ganzen feine Behandlung des Niedrigen
, insofern sie ununterbrochen geistig belebt ist und mit Aus-
hme des Schlusses die ihr eigenthümliche Sphäre einer über-
thigen, zügellosen Lustigkeit nirgend verläßt. Ja, die Calandria
ß trotz ihres verächtlichen Inhalts sogar als eine bedeutende
scheinung in der Entwicklung des italienischen Dramas deshalb
gesehen werden, weil sich in ihr ein klarerer Begriff vom Wesen
s Dramatischen und ein richtigeres Gefühl für die Eigenthümlich-
t des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Bewegung,
s in irgend einer der früheren dramatischen Dichtungen dieses
ndes zeigt. So leichtfertig der Autor es auch mit dem Inhalte
hm, so sorgfältig behandelte er dagegen die Form. Wie er denn
ch im Vorworte zu diesem Lustspiele ein großes Gewicht darauf
t, es in Prosa und im Geiste seiner eigenen, und nicht in dem
er vergangenen Zeit geschrieben zu haben. Er tritt hier
t Wärme für die Sprache seines Landes, im Gegensatze zur
einischen, ein, die zu dieser Zeit die commedia erudita noch
llig beherrschte: „Bene è di se inimico, chi l'altrui lingua
ma più che la sua propria. So io bene che la mia m'è si
ra, che non la darei per quante lingue oggi si trovano."
der That hat er die italienische Sprache vortrefflich zu seinem
eck zu gebrauchen verstanden. Sein Dialog ist von einem
endigen Fluß, von einer dramatischen Beweglichkeit und Kraft
s Ausdrucks, die noch heute als Muster dienen dürfen.

Dem Geistlichen Bibbiena freilich wird nichts entschuldigen
nen, daß er diese lustige, aber schamlose Komödie geschrieben,

den Poeten Bibbiena wohl aber dieſes, daß ein Geiſt, wie der Arioſto's und der Machiavelli's, denſelben Weg auf dieſem Gebiete verfolgte, da dieſe Männer, wie leichtlebig ſie beide auch ſein mochten, doch zugleich von dem ernſten Streben ſtrenger Pflichterfüllung beſeelt waren, was jener im Dienſte ſeiner Herren und in dem Verhältniſſe zu ſeiner Familie, dieſer als Staatsdiener hinlänglich dargethan hat. Dieſes beweiſt, daß die Richtung, welche die italieniſche commedia erudita damals nahm, tiefer in den allgemeinen Anſchauungen der Zeit, als in den individuellen Perſönlichkeiten der Dichter begründet lag. Auch war deren Verhalten nur eine weitere Conſequenz jenes Geiſtes, welcher die Moral von der Politik, die Religion von der mechaniſchen Frömmigkeit und von dem kirchlichen Glauben trennte, denn es beſtand zuletzt ja nur darin, daß ſie die Scham und das Sittliche ganz von dem Komiſchen ausſchloſſen, wozu die Anleitung ſchon in den römiſchen Komödien lag und eine einſeitig aufgefaßte Stelle des Ariſtoteles noch mit beitragen mochte, welcher in ſeiner Poetik ſagt, daß die Tragödie es mit der Darſtellung der beſſeren, die Komödie aber mit der der ſchlechteren Menſchen zu thun habe. Daher es denn möglich iſt, daß dieſe Dichter, deren Werke wir heute als ſchamlos und ſittenverderblich beurtheilen, doch damit nützen zu können glaubten, was in nicht wenigen der ihnen vorausgeſendeten Prologe auch gradezu ausgeſprochen wird. Andererſeits trat in verſchiedenen Luſtſpieldichtern einer um etwas ſpäteren Zeit, wie z. B. in Varchi, doch ſchon ein deutliches Gefühl hervor, daß dieſe Art der Komödie ſittenlos, tadelnswürdig und verderblich ſei.

Lodovico Arioſto,[1]) am 8. Sept. 1474 zu Reggio im Modeneſiſchen geboren, ſtammte aus einem alten, ſchon im 11. Jahrhundert blühenden Geſchlechte Bologna's, von welchem ſich ſpäter (im 14. Jahrhundert) einige Glieder in Ferrara niedergelaſſen hatten. Hier wurde es durch die Liebe des Marcheſe Obizzo von

[1]) Simone Fornari, Vita di Lodovico Ariosto, Venezia 1549. — Giambattiſta Pigna, daſſelbe, Venezia 1553. — Girolamo Garoſalo in der Ausgabe des Orlando furioſo des Fr. de' Franceſchi, Venezia 1584. — Mazzuchelli, a. a. O. I. II. S. 1060. — C. L. Fernow, a. a. O. — Klein, a. a. O. IV. S. 277. — Ginguené a. a. O. IV. S. 348. — Adolf Stern, Geſchichte der neueren Literatur II. S. 15. Leipzig.

zu der ſchönen Lippa Arioſto ſogar mit dem Eſtenſiſchen Hauſe
andt. Lodovico ſtammte jedoch von Niccolò ab, einem Bruder
Lippa. Sein Vater, welcher im Dienſte des Herzogs Ercole I.
), war ein Mann von ſtarrem Charakter. Er hatte den Sohn
Studium der Rechte beſtimmt, ſo daß deſſen poetiſche Neigungen
m Willensentſchluß gegenüber lange einen ſchwierigen Stand
m. Lodovico hatte nämlich ſchon früh Gelegenheit im
loſſe zu Ferrara gefunden, den glänzenden theatraliſchen Auf-
ungen beizuwohnen, die dieſen Hof ſo berühmt machten. Der
ruck war ein ganz außerordentlicher, denn nur zu bald ſpielte
Knabe nun ſelbſt mit ſeinen Geſchwiſtern Komödie, wozu er
Dichtungen lieferte. Die Caſſaria, wie man glaubt im Jahr
4 entſtanden, iſt jedenfalls nicht ſein erſter dramatiſcher Verſuch.
iſt ganz nach römiſchem Vorbild verfaßt, wobei ich es un-
hieden laſſe, ob er die römiſche Komödie nur aus jenen Dar-
ungen des ferrareſiſchen Hofs oder auch unmittelbar aus dem
dium der lateiniſchen Dichter kannte. Jedenfalls darf man den
ſpruch Arioſto's in der Satire an Bembo: er habe im Alter
20 Jahren kaum ſo viel Latein gewußt, um den Phädrus zu
ehen, keine zu wörtliche Auslegung geben, da er ja doch die
niſche Sprache verſtehen mußte, um die Rechte ſtudiren zu können,
ſchon bei Beginn dieſer Studien die Aufmerkſamkeit ſeiner
er durch eine lateiniſche Rede erregen konnte. Allein Arioſt
and unter der Kenntniß einer Sprache und eines Dichters doch
s mehr, als das bloße Wortverſtändniß, und ſeine auf die Er-
ng des Geiſtes und des Gefühls für die Form einer Sprache
Dichtung gerichteten Studien mögen allerdings erſt begonnen
n, als es ihm, nach fünfjährigem Beſuche der Rechtsſchule, den
erſtand ſeines Vaters zu brechen, gelungen war. Er beſuchte
ieſem Zwecke und mit großem Erfolge die Vorträge des Huma-
ı Gregorio von Spoleto, der ſich damals in Ferrara aufhielt.
er ſich aber dem Cardinal Ippolito d'Eſte wirklich, wie man
ılt, durch ein lateiniſches Hochzeitlied empfohlen habe, laſſe ich
r dahingeſtellt, da dieſer ja ſpäter an ſeiner Dichtung ſo wenig
eil nahm, daß er zum Dank für die Widmung des Orlando
ıso nichts weiter als die Worte für den enttäuſchten Dichter
:: „Messer Lodovico, dove trovaste mai tante coglionerie?“

Wie es ſich damit auch immer verhalten möge, Lodovico trat 1503 in die Dienſte des hochfahrenden und gelegentlich gewaltthätigen Cardinals, welcher auf einer Jagd ſeinem Bruder in ſeiner Gegenwart die Augen ausreißen ließ, nur weil ſeine Concubine zu gern und zu tief in dieſelben geblickt hatte. Wie wenig er des Dichters poetiſches Genie zu ſchätzen wußte, um ſo mehr hielt er auf deſſen perſönlichen Umgang, auf deſſen Geiſt und Geſchäftsroutine. Trotzdem belohnte er die Dienſte deſſelben nur kärglich, obſchon es ihm nicht verborgen war, welche Sorgen den Dichter damals belaſteten, nachdem ihm durch den 1500 erfolgten Tod ſeines Vaters, der nur ein geringes Vermögen hinterlaſſen hatte, die Unterhaltung und Verſorgung ſeiner jüngeren Geſchwiſter zugefallen war — eine Verpflichtung, deren Erfüllung er ſich mit großer Aufopferung unterzog.

Die Würdigung ſeines großen Heldengedichts, welches er 1504 oder 1505 begann und von welchem 1516 die erſte Ausgabe erſchien, gehört nicht in dieſes Werk. Ueberdies iſt das Urtheil Goethe's im Taſſo, welches die vorzüglichen Eigenſchaften deſſelben zuſammenfaßt, in Aller Munde. Ich habe nur noch hinzuzufügen, daß die Schwäche deſſelben hauptſächlich in dem Mangel an Einheit, in einem ungenügenden Verhältniß des Einzelnen ſowohl zu einander wie zum Ganzen beruht, weil dieſer Mangel, wenngleich in anderer Weiſe, auch wieder bei ſeinen Komödien hervortritt. In die Zwiſchenzeit fallen Arioſto's Geſandtſchaften an Papſt Julius II., von denen die letzte ihm beinahe das Leben koſtete, weil der mit der Politik des Herzogs von Ferrara unzufriedene Papſt ihn in ſeiner barbariſchen Wuth beinahe in's Meer werfen ließ. In der Folge lockerte ſich das Verhältniß Arioſto's zu dem Cardinal, ſeinem Herrn. Das hohe Lob, das er demſelben in ſeiner großen Dichtung gezollt, wurde in den Satiren des Dichters faſt ganz wieder zurückgenommen. Es ſcheint, daß er ſchon zwei Jahre vor deſſen Tode, d. i. 1519, in den Dienſt des Herzogs Alfonſo, des Bruders deſſelben, trat, der ihn mehr noch als Freund, wie als Diener behandelte, zur Verbeſſerung ſeiner Vermögensverhältniſſe bei den eigenen, durch die langandauernden Kriege beſchränkten Mitteln, aber nur dadurch beitragen konnte, daß er ihm den grade offen gewordenen einträglichen Poſten des Statthalters

der Garfagnana überwies (1522). Dieſes Amt war aber mit ſo viel Entbehrungen und Ungemach verknüpft, daß der Dichter ſeine Rückberufung (1525) nach Ferrara als eine Erlöſung begrüßte. Er zog überhaupt dieſe Stadt jedem anderen Orte der Welt vor. Doch glaube ich nicht, daß zu dieſer Vorliebe das Ehebündniß, welches er heimlich mit der ſchönen Aleſſandra, der Wittwe Tito Strozzi's, geſchloſſen hatte, ſo weſentlich beitrug, da dieſe ihm ja ebenſo gut nach jedem anderen Ort hätte folgen können. Wahrſcheinlicher iſt, daß der Glanz des ferrareſiſchen Hofs dieſe Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Arioſto, wie ſehr auch, nach ſeinem eignen Geſtändniß, den Reizen der Liebe geneigt — heißt es doch mit vielleicht poetiſcher Uebertreibung in ſeiner lateiniſchen Elegie „De diversis amoribus“, daß er immer wechſelnd, der Geliebten viele und nie genug habe — hielt nicht minder auf Unabhängigkeit und auf die Geheimhaltung ſeiner zärtlichen Abenteuer. Zwei Söhne ſind aus ſolchen Verhältniſſen hervorgegangen: Virginio, den er ſpäter auch anerkannte, und Giambattiſta, den er, man weiß nicht aus welchem Grunde, von ſeinem Teſtamente ausſchloß. Einer der Schönen, die ihn in das Joch der Liebe gebeugt hatten, gelang es jedoch, ſeine Scheu gegen ein unauflösliches Bündniß zu überwinden. Indeß iſt es wahrſcheinlich, daß er ſeine Ehe nur deshalb geheim hielt, um nicht geiſtlichen Pfründen nicht verluſtig zu gehen.

In Ferrara nahmen ihn beſonders die theatraliſchen Feſte wieder in Anſpruch, da er von ſeinem herzoglichen Herrn nicht nur mit der Leitung derſelben, ſondern auch mit den Ueberſetzungen verſchiedener plautiniſcher und terenzianiſcher Stücke betraut wurde, die ſämmtlich, bis auf die Namen verloren gegangen ſind [1]). Doch auch mit eigenen dramatiſchen Arbeiten trat jetzt der Dichter wieder hervor. Er hatte, wie er ſelbſt in einem Briefe vom 16. Jan. 1520 an Leo X. ſagt, ſchon um 1510 eine neue Komödie, Il negromante, und wahrſcheinlich gleich in dem Versmaß begonnen, in dem ſie uns vorliegt. Die Arbeit war aber damals liegen geblieben. Erſt jetzt, auf Veranlaſſung des Papſtes, hatte er ſie in wenigen Tagen

[1]) Nur Giraldi nennt die Andria und den Eunuchen; Formione den Proſpero.

vollendet. Schon im vorausgehenden Jahre war ſeine Komö I suppositi vor dieſem aufgeführt worden. Es iſt unwahrſcheinli daß dieſes ſchon die metriſche Ueberarbeitung war, weil der Prol zu dieſer letzteren auf ein Ereigniß anſpielt, das erſt 1524 ſta gefunden [1]). Auch erſchien im Jahre 1525 noch eine Ausgabe d Proſadichtung [2]), nachdem früher davon eine andere in Siena e ſchienen war.

Zu welcher Zeit die Lena, die vierte Commedia des Dichters entſtanden, wiſſen wir nicht; doch heißt es, daß ſie erſt 1528 zum erſten Male in dem vom Herzog von Ferrara in einem Saale des Schloſſes neuerbauten Theater dargeſtellt worden ſei, welches kur zuvor mit der neuen Bearbeitung der Caſſaria eröffnet worden war und ſpäter in derſelben Nacht abbrannte, in welcher Arioſto zum Tode erkrankte. Eine fünfte Commedia: La Scolastica, welche, wie Pigna behauptet, für die Vermählungsfeier des Prinzen Ercole mit der Prinzeſſin Renata von Frankreich beſtimmt war, die 1528 ſtattfand, blieb damals liegen und wurde überhaupt erſt nach dem, am 6. Juni 1533 erfolgten Tode des Dichters von ſeinem älteſten Bruder Gabriel zu Ende geführt. Arioſto wurde Nachts in aller Stille in der Kirche San Benedetto begraben. Erſt 1573 ward ihm von ſeinem Freunde [3]) Agoſtino Moſti, ein Denkmal in der neuen Kirche der Benedictiner geſetzt, wohin dieſer die Aſche des großen Dichters übertragen hatte, und 1612 von einem Enkel ſeines Namens ein zweites noch glänzenderes Denkmal gegenüber der Grabſtätte errichtet, wozu Battiſta Guarini die Inſchrift verfaßte.

Arioſto ſtand mit vielen ſeiner berühmteſten Zeitgenoſſen in freundlichen Beziehungen, ſo mit den Cardinälen Gonzaga, Farneſe,

---

[1]) Das Erſcheinen der Kupferſtiche des Marcantonio nach Zeichnungen des Giulio Romano zu den Sonetti Lussuriosi des Aretino.

[2]) Bei Niccolò di Ariſtotile detto Zoppino in Venedig, ebenſo wie eine ſolche der Caſſaria, die beide in der Ausgabe der Opere di Ariosto von Stefano Orlandino, Veneto 1730, welche mir vorliegt, zum Abdruck kamen.

[3]) Klein, a. a. O. IV. S. 300 ſagt Jugendfreunde — was ſchon dem Beiſatze: „und Lehrer“ widerſpricht. Ginguené ſagt auch in der That nur „qui avait été dans sa première jeunesse disciple de l'Arioste“.

Sabiata, Bibbiena und Bembo, mit Künſtlern wie Rafael, Doſſo Doſſi, Tizian und den beiden Garofalos. Das ähnlichſte Porträt deſſelben ſoll ſich im Refectorium der Benedictinermönche zu Ferrara befinden, es iſt von Doſſo Doſſi nach dem Leben gemalt. Die dem Holzſchnitte der Ausgabe des Orlando furioso v. 1532 zu Grunde liegende Zeichnung rührt wahrſcheinlich von Tizian her. Eine genaue Beſchreibung der äußeren Erſcheinung und der Lebensgewohnheiten des Dichters findet ſich nach den Mittheilungen ſeines Sohnes Virginio und Pigna's bei Fernow [1]) und nach dieſem bei Klein. [2]) Bis zu ſeinem Tode war Arioſto um die Vervollkommnung ſeiner Werke bemüht. Mazzuchelli gibt bis zu deſſen Tode 7 verſchiedene Ausgaben des Orlando furioso und von den beſſeren der bis 1753 erſchienenen Ausgaben nicht weniger als noch 68 an. Jetzt iſt dieſe Zahl über 100 geſtiegen. Die Commedie erſchienen geſammelt zuerſt in Florenz 1724 und in Venedig 1736 [3]).

Arioſto's Luſtſpiele lehnen ſich ungleich mehr an die Komödien der Alten an, als das Luſtſpiel des Bibbiena. Sie ſtehen im Ganzen an dramatiſcher Beweglichkeit gegen dieſes zurück, was beſonders von den metriſch bearbeiteten gilt. Sie bieten dafür, auch ſchon die einzelnen Stücke, eine größere Breite der Lebensanſchauung, eine größere Mannichfaltigkeit der Lebensverhältniſſe dar; freilich nicht immer zum Vortheil, da es zuweilen auf Koſten der reinen Luſtigkeit geſchieht. Arioſto zieht noch ganz andere Formen und Verhältniſſe des Unſittlichen, als die geſchlechtliche Schamloſigkeit in ſeine Darſtellung ein, wodurch er das ſittliche Gefühl nicht ſelten in noch anderer Weiſe verletzt. Dies läßt ſich gleich an der erſten ſeiner Komödien, an der Caſſaria (das Schatzkäſtchen) erkennen. Hier iſt es der Diebſtahl und das Gefühl kindlicher Pietät, die in verletzender Weiſe behandelt werden. Erofilo ſtiehlt auf Anrathen

---

[1]) A. a. O. S. 169.

[2]) A. a. O. IV. S. 301.

[3]) Es iſt ungewiß, welches die älteſte Ausgabe der metriſchen Bearbeitungen der Caſſaria und der Suppoſiti iſt. Von letzteren erſchien 1552 eine franzöſiſche Ueberſetzung in Paris. Die älteſte bekannte Ausgabe des Negromante erſchien 1585 in Venedig, die von La Lena ebenfalls, La scolastica aber erſt 1546 ebendaſelbſt. Il negromante wurde 1562 (Paris) von Jean de la Taille in's Franzöſiſche überſetzt; I suppositi von Godard.

ſeines Dieners Volpino ſeinem Vater ein dieſem anvertrautes kostbares Käſtchen, um es dem Kuppler Lucramo verpfänden und mit dem Erlöſe demſelben eine ſchöne Sklavin abkaufen zu können. Der Plan iſt, den Lucramo dann ſelbſt als den Dieb erſcheinen zu laſſen, was beſonders dadurch möglich wird, daß Caridoro, der Sohn des Richters, ebenfalls aus dem Erlöſe mit Nutzen zieht und die ſchöne Corisca den Händen des Kupplers zu entwinden ſucht.

I suppositi (die Untergeſchobenen) ſind dem Eunuchen des Terenz und dem Gefangnen des Plautus nachgebildet. Eroſtrato, ein junger Leichtfuß, iſt von ſeinem Vater aus Sicilien nach Ferrara geſchickt worden, um dort zu ſtudiren. Er verliebt ſich jedoch in ein Mädchen, Polineſtra, und tritt in den Dienſt ihres Vaters, Damonio, um in wilder Ehe mit derſelben leben zu können. Dieſes Verhältniß wird plötzlich durch die Werbung eines alten Pedanten geſtört, welcher den geizigen Vater durch das Anerbieten einer großen Mitgift gewinnt. Dulipo, Eroſtrato's Diener, rathet dieſem dem geizigen Damonio noch eine größere Mitgift zu bieten, indem er ſich ihm als den Sohn eines reichen Mannes zu erkennen gibt. Es wird zu dieſem Zwecke ein falſcher Vater geworben. Das Lügengewebe aber zerreißt, da auch der ächte Vater erſcheint, wodurch zugleich das ſcandalöſe Verhältniß zwiſchen Eroſtrato und Polineſtra enthüllt wird. Indeſſen machen die Väter zum böſen Spiel gute Miene und willigen, da beide ja reich ſind, die Partie daher als eine ſehr annehmbare erſcheint, in die ſchon vorgenoſſene Heirath der Kinder.

Klein hat darauf hingewieſen, daß, was ſich wohl jedem Leſer ſofort aufdrängen muß, das hier geſchilderte Motiv, nur ungleich zarter, von Shakeſpeare zu dem Verhältniß zwiſchen Lucentio und Bianca in der Widerſpänſtigen Zähmung benutzt worden iſt, wie dieſes Stück ja überhaupt ſeinen italieniſchen Urſprung in keiner Weiſe verläugnet. I suppositi ſind zwar weniger verletzend, als die Caſſaria, aber auch dürftiger in der Erfindung und weniger glücklich in der Compoſition.

Um ſo anſtößiger iſt dafür La Lena. Die Heldin iſt eine Kupplerin, deren Beiſchläfer, Fazio, ihr ſeine Tochter zur Erziehung anvertraut. Die Folgen können nicht ausbleiben. Sie verkuppelt das Mädchen für 25 Ducaten an den jungen Licinio, um welche

ser erst wieder seinen Vater betrügt. Natürlich heilt auch hier e Heirath die angerichteten Schäden. Doch wird Jedermann geben, daß gegen diese Komödie, welche den eleganten Hof von rrara entzückte und bei deren erster Darstellung ein noch junger ohn des Herzogs den Prolog sprach, die Calandria in ihrem rlesken Uebermuth doch noch erträglicher ist.

In einer Zeit, in welcher der Unglaube so hart an den crassesten berglauben stieß, mußte natürlich die Negromantie in großem nsehen stehen und sich trefflich in satirischer oder burlesker Weise s Motiv benutzen lassen. Schon Bibbiena hatte in seinem Uebermuth diese Schwäche der Zeit verspottet; Ariosto machte sie im negromante zum Mittelpunkt seiner satirischen Darstellung. — ntio hat heimlich Lavinia, die angenommene Tochter eines gewissen zio, geheirathet, wird aber bald darauf von seinem Pflegevater assimo gezwungen, ein anderes Mädchen, Namens Emilia, zu rathen. Er sucht diese Ehe wieder aufzulösen, indem er Impoz vorschützt und Emilia ganz unberührt läßt. Hiergegen wird n ein Negromante zu Hülfe gerufen. Cintio ist wirklich so mm, daß er an die Zauberkünste des letzteren glaubt und diesen sticht, damit er dieselben nicht gegen ihn anwende. Hierzu tritt ch ein dritter Dummgläubiger in dem jungen Camillo, welcher milia liebt und ebenfalls ein Interesse daran hat, daß jene eirath wieder aufgelöst werde. Der Negromante seinerseits sucht em so viel Geld als möglich aus der Tasche zu ziehen. Doch det das Stück weder durch seine Verschlagenheit, noch durch das egeneinanderwirken der darin thätigen Thorheiten, sondern nur st durch eine Erkennung die gewünschte Auflösung. Massimo ntdeckt nämlich in Lavinia seine wirkliche Tochter und hat hierrch hinreichenden Grund in die Lösung der Ehe Cintios mit milia zu willigen. Die Schürzung des Knotens ist also ebenso sucht, wie dessen Lösung kunstlos. Der Reiz liegt eben nur in r Satire und in dem Anstößigen des Verhältnisses der Bigamie ab der vorgespiegelten Unfruchtbarkeit Cintio's, zugleich aber noch, ie überhaupt bei Ariosto, in der glänzenden Ausführung des inzelnen.

Die Scolastica übergehe ich, weil sich nicht sagen läßt, wie el von ihr auf Ariosto's Rechnung zu stellen ist.

Man hat zuweilen in Arioſto's Komödien den Ariſtophaniſchen Geiſt gerühmt, und in der That dürfte bei ihm noch am meiſten etwas dem Entſprechendes zu finden ſein. Ich erinnere dafür an die Scenen zwiſchen Eroſtrato's Vater und Dulipo und zwiſchen dem ächten und falſchen Vater in der Caſſaria. Gleichwohl glaube ich nicht, daß Arioſto den Ariſtophanes kannte. Eine Ueberſetzung deſſelben erſchien, wie es ſcheint, erſt 1545 [1]). Griechiſch verſtand aber Arioſt wohl zu wenig, um dieſen Dichter im Originale geleſen haben zu können.

Zum Metrum hatte Arioſto für ſeine Komödien den endecasillabo sdrucciolo, d. i. den fünffüßigen Jambus mit daktyliſchem Abſchluß, gewählt. Obſchon dieſes Versmaß, zu welchem er zugeſtandenermaßen nur deshalb beſtimmt wurde, um ſich den lateiniſchen Vorbildern möglichſt zu nähern, durch das gleichmäßige Verſchleifen der Endſylben etwas Monotones und Undramatiſches hat, ſo war dieſe Wahl, wenn auch nur unbewußt, gleichwohl eine Art Fortſchritt, weil die noch weit undramatiſcheren Strophenformen der Octave und der Terzine ꝛc. hierdurch verabſchiedet wurden. Gewiß hatte die Proſa hierzu den Weg gebahnt und wie ſehr deren Anwendung die freiere dramatiſche Bewegung und die Beweglichkeit des dramatiſchen Ausdrucks begünſtigt hatte, geht aus einem Vergleich der in Proſa geſchriebenen Komödien Arioſto's mit ſeinen ſpäteren metriſchen Ueberarbeitungen hervor, die zwar im Einzelnen in der Charakteriſtik und Motivirung gewonnen haben mögen, von jenen Vorzügen aber eingebüßt und dies durch epiſche Breite erſetzt haben.

Der verso sdrucciolo des Arioſto fand nur eine verhältnißmäßig geringe Nachahmung. Von den ihn im Drama anwendenden Dichtern iſt der etwas ſpätere Ercole Bentivoglio [2]) hervorzuheben. 1506 geboren, entſtammte er einem edlen bologneſiſchen Geſchlecht, erhielt aber ſeine Erziehung am Hof zu Ferrara, wo er 1573 auch ſtarb. Bentivoglio hat ſich in verſchiedenen Dichtungs-

[1]) Nach dem Catalogue des comédies italiennes in Riccoboni's Histoire du théâtre italien, Paris 1730. I. 131, von Bartolomeo e Pietro Roſettini in Proſa.

[2]) Siehe die ausführliche Lebensbeſchreibung bei Ginguené IX. u. Mazzuchelli. V. II. p. II.

ersucht und wurde von seinen Zeitgenossen, sowie von ver-
en nachlebenden italienischen Schriftstellern dem Ariosto fast
stellt. Gewiß aber stand er ganz unter dem Einflusse
n. In seinen Komödien: Il geloso (der Eifersüchtige), I
ni[1]) (die Geistererscheinungen) und I Romiti[2]) (die Einsiedler),
uadrio als graziosissime bezeichnet, steht er noch ganz auf
tandpunkt der directen Nachahmung der Alten. Sie sind
ichnet durch die Eleganz, Klarheit und Leichtigkeit der
chen Behandlung. Im Uebrigen wurden sie aber gewiß
itzt.

uch Luigi Alamanni, 1495[3]) zu Florenz geboren,
n Paris gestorben, schrieb eine Komödie, Flora[4]), in versi
oli, wendete aber dabei, um dem Versmaße der Römer noch
u kommen, die 16 sylbigen an. Ein Beispiel, das ebenso
achahmung blieb, wie der Versuch des Trissino, in seine
mi[5]), einer freien Uebertragung der Menächmen des Plautus,
or einzuführen. Beiden werden wir noch bei der Tragödie
gnen haben. Dies gilt auch von Luigi Groto, gen. il
'Adria, der, obschon er zu den späteren Dichtern des Jahr-
ts gehört, doch den verso sdrucciolo in seinen drei Komödien
ro, l'Alteria und l'Emilia wieder aufnahm, die auch in
tät mit den Ariosto'schen Lustspielen wetteifern. Zu den
igten Nachahmern der Alten gehören ferner Varchi und
no de' Medici. Benedetto Varchi[6]), 1502 in Florenz
, 1565 gestorben, ausgezeichnet durch Gelehrsamkeit, hat
s eine Komödie in Prosa, La suocera[7]) (die Schwieger-
, hinterlassen, die jedoch nichts weiter als eine Nachahmung
cyra des Terenz, zugleich aber ein Versuch ist, dem Lustspiel
nständigeren Inhalt zu geben. Unglücklicherweise verlor es

Beide 1543 in Venedig erschienen.
Ist ebenso, wie eine Tragödie, Ariana, verloren gegangen.
Eine ausführliche biographische Skizze bei Mazzuchelli, a. a. O. I. p. 244
guené V. 15.
Firenze, 1556.
Venezia, 1547.
Biographische Skizze bei Ginguené VIII, 283.
569.

aber dabei auch an Leben, Geiſt und an Luſtigkeit. Die Komödie l'Aridosio [1]) des Lorenzo II. de' Medici, geboren 1492, geſtorben 1519, deren Stoff den Adelphi des Terenz und die Moſtellaria des Plautus entlehnt iſt, ſei nur der hohen Stellung ihres Verfaſſers wegen erwähnt, doch wird ſie auch von verſchiedenen Schriftſtellern gelobt.

Es ſcheint hier der geeignete Ort, noch zweier anderer Erſcheinungen zu gedenken, die mit der vorliegenden Richtung der claſſiſchen Nachahmung in engem Zuſammenhang ſtehen. Giovanni Battiſta Gelli, den man wohl auch den Hans Sachs von Florenz genannt hat, wurde daſelbſt 1498 geboren. Zum Schuſterhandwerk erzogen, dem er länger auch treu blieb, ſchwang er ſich ſpäter durch Selbſtunterricht bis zum Akademiker auf, ſo daß er ſogar öffentliche Vorträge über Dante hielt. Auch ſchrieb er eine Abhandlung Ragionamento a dialogo intorno alla lingua, die einen Abriß der Entwicklung des Dramas enthält. Berühmt ſind ſeine Dialoge: I capricci del bottajo Giusti (Die Grillen des Böttchers Giuſti). In ſeinen Luſtſpielen La sporta [2]) (der Geldkorb) und Lo errore [3]) (der Irrthum) iſt Gelli im Tone ehrbarer als ſeine Vorgänger, wenn er es auch nicht in der Wahl des Gegenſtandes iſt. La sporta iſt übrigens nur eine Nachbildung der Plautiniſchen Aulularia. Obſchon ſich Gelli im Vorwort des Gegentheils berühmt, iſt er hier überhaupt wenig mehr als ein Nachahmer der Alten. Uebrigens war Gelli nicht der einzige poetiſche Schuſter von Florenz. Doch ſcheint auch der um 1567 blühende Lotto del Mazzo von claſſiſchen Anwandlungen ergriffen geweſen zu ſein, da unter den von ihm bei Quadrio [4]) verzeichneten Komödien eine mit dem Titel I Fabii angeführt iſt.

---

[1]) Bologna 1548. Sie wurde 1536 bei dem Hochzeitsfeſte des Herzogs Aleſſandro im Spedale de' Tintori aufgeführt. L'Arrivey hat ſie in's Franzöſiſche unter dem Titel Les esprits frei übertragen.

[2]) Firenze 1543.

[3]) Firenze 1556. Die geſammten Schriften erſchienen Firenze 1855 als Opere di Gelli.

[4]) A. a. O. S. 88. Sie wurde 1567 im Palazzo ducale nach der Taufe der Prinzeſſin Leonore aufgeführt. (Ancona nach dem Diario del Settimani. Codice dell' Archivio di Stato di Firenze.)

In einem ungleich nationaleren und dabei dem Bibbiena verwandten Sinne, doch diesem an künstlerischem Geist und Formgefühl überlegen, schrieb Machiavelli seine Mandragola, zu der er den Stoff unmittelbar aus den verdorbenen Zuständen des damaligen Lebens schöpfte, dieselben auch im Costüme der Zeit darstellte und hierbei die unzüchtige Sittenkomödie auf ihren Gipfel und zu höchster künstlerischer Ausbildung brachte.

Niccolò Machiavelli[1]), aus altflorentinischem Geschlecht, wurde am 5. Mai 1469 in Florenz geboren. Die Würde des Gonfaloniere war dreimal bei seiner, der Guelfenpartei angehörenden, Familie gewesen, auch ihm war wieder eine große Rolle im Staatsleben seiner Vaterstadt zu spielen vergönnt. 1498 erhielt er die Stelle eines Kanzlers der zweiten Kanzlei des Herrencollegiums. Später bekleidete er das Amt eines Staatssecretärs, von welchem ihm auch der Name: il Segretario fiorentino verblieb. Von durchdringendem Geist, reicher und geschärfter Lebensbeobachtung, erscheint er gewissermaßen als der vollendetste Ausdruck der vorherrschenden Anschauung der Zeit, welche die Bildung des Geistes über die des Gemüthes, die Zweckmäßigkeit, wenn auch nicht grade an die Stelle der Moral, so doch wenigstens über sie setzte. Alle die ausgezeichneten Eigenschaften, die sich an diesem Manne beobachten lassen, können hierauf zurückgeführt werden, so wie sich auch alle Widersprüche, mit denen sie behaftet erscheinen, hieraus erklären. Es kann uns daher auch nicht wundern, ihn bei seinen mannichfaltigen Gesandtschaften die verschiedensten Anschauungen mit demselben Eifer vertreten, die widersprechendsten Zwecke mit der gleichen Hingabe verfolgen und in seinen Discorsi sopra la prima Decade di Tito Livio[2]), in seinen florentinischen Geschichten[3]) und entschiedener noch in seinen Sette libri dell' arte

[1]) Vita del Machiavelli in der Ausgabe der Werke, Firenze 1782. Siehe auch Ginguené VIII. S. 3. Francesco de Sanctis, Storia nella letterat. ital. II. S. 68 u. f. Napoli 1873. Ad. Stern, a. a. O. II. S. 70. Settembrini, Lezioni de Litt. ital. II. p. 188. Napoli 1877. — Von Machiavelli's Werke ist als älteste Gesammtausgabe die florentinische von 1550 bekannt. Die neueste ist die von Passarini und Fanfani, Fir. 1873. — Eine deutsche Uebersetzung erschien von Joh. Ziegler, Karlsruhe 1838.

[2]) Wien 1532.

[3]) Firenze 1532.

della guerra [1]) für nationale Freiheit und Bürgertugend eintreten zu ſehen, während er andererſeits einen Caſtruccio Caſtracani als Muſter eines Patrioten aufſtellte, zu einem Ceſare Borgia, den er auf ſeinen blutigen Zügen gegen die Condottieri und Tyrannen der Romagna begleitete, mit Bewunderung aufblickte und auf ihn ſeine Hoffnungen für Italien ſetzte, eine „Maudragola“ dichtete und ſeinen „Principe“ [2]) ſchrieb. Er hat zwar den Vorwürfen, welche man ihm wegen dieſes letzteren gemacht, die Worte entgegengehalten: „Io ho insegnato a' principi esser tiranni, ma ho anche insegnato a' popoli come spegnerli.“ Richtiger aber würde es heißen: „Ich habe zwar die Völker gelehrt, wie man Tyrannen ausrottet, aber auch den Fürſten, wie man ſie unterjocht.“ Denn ein Mann von ſeiner Lebenserfahrung und ſeinem praktiſchen Geiſt hätte ſich ſagen müſſen, daß das letztere ungleich leichter als jenes zu erlernen und anzuwenden war, und er dafür auch ungleich leichter gelehrige und eifrigere Schüler finden werde.

Ich will mich zwar nicht auf die Seite derer ſtellen, welche behaupten, daß Machiavelli, indem er ſein Buch vom Fürſten, wie viele ſeiner anderen Schriften, nach ſeiner Verbannung von Florenz im freiwilligen Exil von Casciano ſchrieb, ſich damit dem Dienſte der Fürſten gradezu habe empfehlen wollen, aber auffällig iſt doch, daß er dieſes Werk, welches er urſprünglich dem Giuliano II. de' Medici widmen wollte und nach dem Tode deſſelben dem Herzoge Lorenzo II. gewidmet hat, längere Zeit zu veröffentlichen beanſtandete. Jedenfalls iſt gewiß, daß er beide Seiten der darin behandelten Frage mit voller Objectivität zur Entwicklung und Darſtellung brachte.

Machiavelli war eines der politiſchen Opfer, welche der Verrath ſeiner Vaterſtadt an die Mediceer zur Folge hatte. Er wurde nach der Rückkehr dieſer letzteren nicht nur ſeiner Aemter entſetzt (1512), ſondern auch in eine Unterſuchung verſtrickt, und nachdem er den Schrecken der Folter unterworfen worden war, aus Florenz verbannt. Er zog ſich nach ſeiner Beſitzung Casciano zurück, wo er die obenerwähnten Discorſi, ſein Leben des Caſtruccio Caſtracani,

[1]) Firenze 1521.
[2]) Rom 1588.

ein Buch vom Fürsten und die Mandragola neben verschiedenen nderen poetischen Arbeiten schrieb. Leo X., welcher bei Besteigung es päpstlichen Stuhls eine allgemeine Amnestie erließ, hob auch ierdurch den Bann Machiavelli's mit auf. Wie sehr es diesen ach seiner Vaterstadt zog, hielt er es aber doch, wie aus nem Briefe desselben v. J. 1513 an seinen Freund Francesco ettori hervorgeht, für gerathener, seiner Sicherheit wegen in asciano zu bleiben. Doch zeigt sich bei dieser Gelegenheit, ie sehr es ihm andererseits am Herzen lag, ein freundliches Verältniß zu den Medici zu gewinnen. Der Herzog Lorenzo II. heint aber bis zu seinem 1519 erfolgenden Tode jeder Annäherung usgewichen zu sein. Nicht so Leo X., der sich inzwischen wiederolt seines Rathes bediente. Vielleicht, daß er diesen durch Uebernbung seiner Mandragola günstig zu stimmen gewußt hatte, wenigens ließ sie derselbe sowohl in Rom, als in Florenz (1515) vor sich ufführen, daher sie denn auch schon vor dieser Zeit geschrieben orden sein muß. Auch soll ihn der Kardinal Julian, der spätere apst Clemens VII., mit der Abfassung der florentinischen Gehichte beauftragt und sich seiner zu Staatsgeschäften bedient aben. Daher es nicht eben wahrscheinlich ist, daß Machiavelli n der durch den Tod Leo's X. in Florenz hervorgerufenen Verhwörung betheiligt gewesen sei. Auch blieb er von jeder Unterchung verschont. Wohl aber scheint ihm seine Haltung hierbei as Mißtrauen und den Unwillen seiner Mitbürger zugezogen zu aben. Dies trat bei dem Umsturz, welchen in Florenz die Erstürmung Roms durch die kaiserlichen Truppen zur Folge hatte, ziemlich ffen hervor. Man sagt, daß der Gram darüber ihm eine Krankeit zuzog, welche sehr rasch und tödtlich verlief (22. Juni 1527). für den Verdacht einer Vergiftung von Seiten der Medici, die klein mit so großer Bestimmtheit behauptet, liegt ein näherer Analt nicht vor. Machiavelli hinterließ ein Weib mit fünf Kindern, och nur ein geringes Vermögen.

Die poetischen Werke desselben bestehen in der Novelle Belfagor, n welcher er seine Gattin Marietta Corsini als Madonna Onesta pirt haben soll, in der Reimchronik Decennale [1]), in einer Samm-

[1]) Florenz 1506.

lung elegiſcher Dichtungen unter dem Namen Capitoli, in Karnevalsliedern und Luſtſpielen. Letztere ſind es allein, die wir hier näher zu betrachten haben, und von ihnen hat auch nur La Mandragola eine größere Bedeutung, weil von den übrigen La Clizia und L'Andria nur Ueberſetzungen (beide in Proſa) römiſcher Luſtſpiele mit etwas verändertem Schluß ſind, die beiden titelloſen aber nur das Thema der Mandragola in abgeſchwächter Weiſe wieder behandeln. Die dieſer letzteren angefügten Zwiſchengeſänge wurden von Machiavelli erſt 1525 für die Sängerin La Barbara verfaßt, welche ſie bei einer Aufführung in Modena einlegen wollte. Die erſte Ausgabe [1]) enthält ſie daher auch noch nicht.

Die Mandragola (der Zaubertrank), wie die Calandra in Proſa geſchrieben, ſteht, was Compoſition, Charakteriſtik und Sprache betrifft, höher als dieſe. Machiavelli hat, ſoweit es der Gegenſtand überhaupt geſtattete, denſelben aus der Sphäre der Poſſe in die des Luſtſpiels zu heben geſucht. An burlesker Uebertreibung der Thorheit konnte es aber doch einer verſpottenden Dichtung nicht fehlen.

Die erſten Komiker der Italiener gingen zwar von der richtigen Anſicht aus, daß die Komödie nicht unter den moraliſchen Geſichtspunkt zu ſtellen ſei, ſie überſahen jedoch, daß eben deshalb die von ihr darzuſtellenden Gegenſtände den moraliſchen Geſichtspunkt auch nicht durch Verletzung des ſittlichen Gefühls herausfordern dürften. Dies hatten ſie freilich bei ihrem Publikum wenig zu fürchten, wodurch es ſich einzig erklärt, daß ſie demſelben derartige Stücke darbieten durften, ohne größeren Anſtoß damit zu erregen. Nichtsdeſtoweniger kann die Wirkung derſelben keine rein äſthetiſche geweſen ſein. Sie müſſen vielmehr noch immer entſittlichend gewirkt haben. Was Boccaccio gegen ſeinen Decamerone ſelbſt einwendete (S. 59), wird ſich mit noch viel größerem Rechte auf Stücke wie die Mandragola anwenden laſſen, in welcher es ſich um nichts geringeres, als um einen Ehebruch handelt, zu welchem ein ſchönes und dabei ehrbares Weib von dem eigenen Gatten, der eigenen Mutter und ihrem Beichtvater überredet wird, indem ihr dieſe denſelben nur als mediciniſche Cur anempfehlen, welche durch einen geheimen Zauber die Unfruchtbarkeit ihrer Ehe

[1]) Roma 1524.

zu heben im Stande sei, eben deshalb aber auch nichts Unsittliches oder Unerlaubtes in sich einschließen könne. Als sie jedoch von der fremden Frucht genossen und ihr heimlicher, sich ihr dabei zu erkennen gebender Liebhaber den Schleier des Truges vor ihren Augen zerreißt, glaubt sie darin einen Wink des Schicksals zu erkennen, dem sie jetzt eben so willig Folge zu leisten entschlossen ist, als sie sich vorher dem Unrecht streng widersetzte. Sie wirft alle Ehrbarkeit von sich ab, um den so eben nur unwillkürlich vollzogenen Ehebruch fortan zu einem gewollten und ersehnten zu machen. Rechnet man zu dieser offenen Empfehlung des Ehebruchs die cynische Nacktheit seiner Behandlung, so wird man zugeben, daß, wie groß auch immer das dichterisch-dramatische Talent ist, das aus der Darstellung dieses Lustspiels hervortritt, (und wenn ich dieses auch nicht mit Voltaire allen Komödien des Aristophanes vorziehe, so halte ich es doch, was dramatischen Geist und dramatische Form betrifft, für eins der vorzüglichsten Werke der italienischen Bühne), der Dichter gleichwohl seinen wahren Beruf dabei verkannte und auf dem Gebiete der Zucht und der Sitte wahrscheinlich eben so nachtheilig damit eingewirkt hat, wie mit seinem Principe auf dem politischen; wobei es gleichgültig ist, ob ihn ein in der Zeit liegender frivoler Kitzel, oder der Wunsch, dem Papste Leo X. damit zu gefallen, oder, wie er selbst sagt, das Bedürfniß der Erheiterung in seiner traurigen Einsamkeit dazu verleitet hat. Ich glaubte dieses strenge Urtheil umsoweniger zurückhalten zu sollen, weil Klein, der doch im Ganzen so gern den Maßstab des sittlichen Rigorismus und Zelotismus an die zu beurtheilenden Gegenstände legt, bestimmt durch seine allgemeine Bewunderung Machiavelli's, in der behaglichen Schilderung der cynischen Einzelheiten dieser Komödie gradezu schwelgt. Es ist überhaupt einer der Fehler Klein's, daß er selbst da, wo er das Cynische zu geißeln beabsichtigt, es in seiner Darstellung noch weit überbietet.

Das Volksthümliche wurde von einem anderen Schriftsteller der Zeit noch ungleich schärfer betont, der obschon er in seinen Lustspielen an künstlerischer Bedeutung tief unter Machiavelli's Mandragola steht, doch sowohl hierdurch, als durch die Ueberschätzung, welche man seinem allerdings unbestreitbaren Talente und dem Reiz seiner persönlichen Eigenschaften im Allgemeinen zollte, einen großen

Einfluß ausgeübt hat. Pietro Aretino[1]), am 20. April 1492 geboren, kann für Vieles, was er geſündigt, nicht nur ſeine Zeit, ſondern auch ſeine Herkunft mit verantwortlich machen. Was einen Arioſt, was einen Machiavell, trotz ihrer Nachgiebigkeit gegen die herrſchenden Anſchauungen ſo hoch in unſerer Werthſchätzung ſtellt, iſt nicht nur die Superiorität ihres Geiſtes, ihr Talent und Genie, es iſt zugleich die Vornehmheit, der Adel ihrer Natur. Aretino, vielleicht kaum minder begabt, wenn auch weit weniger durchbildet, beſaß hiervon wenig mehr, als höchſtens den äußeren Schein. Doch kann er ſich grade für die ſeltſame Miſchung ſeiner Natur auf ſeine Herkunft berufen, da er als der Sohn eines Edelmannes, Luigi Bacci, von einem Freudenmädchen, Tita, die ihre Töchter, d. i. alſo ſeine Schweſtern, zu ähnlicher Laufbahn erzog, im Hospital von Arezzo geboren wurde. Er hat ſich dem entſprechend Zeit ſeines Lebens hauptſächlich abwechſelnd zu der vornehmen, leichtlebigen Welt der Höfe und zu Buhldirnen gehalten. Der Unterricht, den er genoß, ſchon dürftig an ſich, wurde von ihm nur lückenhaft und oberflächlich benutzt. Schon früh aber trat diejenige Eigenſchaft ſeines Geiſtes hervor, welche ihn zugleich ſo berühmt und gefürchtet machen ſollte, eine dreiſte ſatiriſche Spottſucht, die, mit einem ſcharfen Auge für alle Schwächen, Schatten und Untiefen der menſchlichen Natur und mit einem behenden Witze bewaffnet, bald keine Scheu, Scham und Rückſicht mehr kannte. Ein in dieſem Geiſte gegen den Ablaßhandel geſchriebenes Sonett zog ihm Verfolgungen zu, die ihn zur Flucht nöthigten. Er ging nach Perugia, trat dort bei einem Buchbinder in die Lehre, wendete ſich dann nach Rom, wo es ihm nacheinander gelang, ſich in die Gunſt des reichen Chigi, in die Leo's X. und Clemens' VII. zu ſetzen. Die Art, wie er ſich alſo emporgearbeitet haben mochte, läßt ſich vielleicht aus ſeinen 1524 erſchienenen Sonetti lussoriosi erkennen, die ſeinen frechen, ſchamloſen Witz auf voller Höhe zeigen. Sie waren von Giulio Romano oder, wie einige wollen, von Rafael illuſtrirt, und dieſe mit den Dichtungen

[1]) Mazzuchelli, Vita di Pietro Aretino, Padova 1741. Seine eigenen Lettere. 6 Bde. Paris 1609. Ginguené, a. a. O. VI. p. 242. Francesco de Sanctis, a. a. O. II. 125 u. f. — A. Stern, a. a. O. II. S. 78.

n Schamlosigkeit wetteifernden Zeichnungen von Marc Antonio
i Kupfer gestochen worden. Allein der Scandal, der sich darüber
chob, war doch zu groß, als daß er von der Regierung hätte
ung übersehen werden können. Aretino mußte Rom damals ver-
ssen. Er trat in die Dienste des im Solde Franz I. stehenden
ondottiere Joh. von Medici, dessen Handwerk er später auf die
chriftstellerei übertrug, d. i. damit käuflich für und gegen jeder-
ann wurde, mit seinem Talent und seiner Frechheit alle Welt
andschatzte oder bekriegte, der Erste, welcher aus ihr ein Gewerbe
er Reclame und Schmähung, doch nur im großen Style, gemacht
at, so daß ihm dies auf der einen Seite den Titel des Göttlichen,
l Divino, auf der anderen den einer Geißel der Fürsten,
lagello de' principi, eintrug. Schon jetzt verwendete sich
er von seinen „Geilen Sonetten" bezanberte Franz I. für ihn bei
lemens VII. und erwirkte die Aufhebung seiner Verbannung aus
om. Doch vermochte Aretino sich nur kurze Zeit hier zu halten.
chon 1527 sehen wir ihn wieder fliehen und ein Asyl in Venedig
uchen und finden, wo er bis zu seinem Tode verblieb und sein
hamloses Gewerbe mit seinen Angriffen auf den eben hart be-
rängten Clemens VII., seinen früheren Schützer und Wohlthäter,
röffnete. Er versöhnte sich jedoch bald wieder mit ihm, der ihm
ogar ein ehrendes Breve sandte, sowie das Versprechen, eine seiner
ehrlichen Schwestern gut zu verheirathen. Inzwischen hatte er sich
ber auch in die Gunst Karl's V. in einem Grade zu setzen gewußt,
aß dieser ihm eine goldene Kette und den Titel Cavaliere verlieh,
nd ihn der Signoria von Venedig als das ihm auf Erden
heuerste anempfahl. Von jetzt an bewarb sich alles, sei es aus
ewunderung, oder aus Furcht, um die Gunst dieses Mannes.
Nan kann bei Ginguené, Klein oder Ruth die Verzeichnisse der
eschenke und Ehren lesen, mit welchen die Großen der Zeit, mit-
inander wetteifernd, ihn überhäuften. Die von ihm erträumte
ichterkrönung, der von ihm erstrebte Cardinalstitel, wurden ihm
ber doch nicht zu Theil. Auch suchte man seine Feder nicht
mmer nur durch Geschenke in Schranken zu halten. Gelegentlich
urde dies auch schon durch Schrecken erreicht. So soll Tintoretto
einer Angriffe sich schon dadurch erwehrt haben, daß er ihn ein-
al mit geladener Pistole von Kopf bis zu Füßen maß und der

Condottiere Pietro Strozzi, über den er ſich einmal in einer ſeiner Satiren luſtig gemacht, wies ihn für immer zur Ruhe, indem er ihm ſagen ließ, er werde ihn im Wiederholungsfalle erdolchen laſſen, und wenn er ſich auch bis in's Bette verkröche. Auch fehlte in der That nicht wenig, daß wenigſtens dieſes letztere geſchah, ſobald Pietro Strozzi ſich nur in Venedig ſehen ließ.

Andererſeits muß Aretino neben ſeinen ſchlimmen, auch beſſere, gewinnende Eigenſchaften, neben ſeinem Genie auch noch andere perſönliche Vorzüge beſeſſen haben, damit ſich die ausdauernde Bewunderung und Freundſchaft erklären läßt, welche ihm die bedeutendſten Männer der Zeit zuwendeten und bewahrten. Als Dichter war ihm von Natur ein ſehr feines Gefühl für die Form eigen, zugleich aber auch für das Urſprüngliche, welches ihn zu einem erklärten Gegner der bloßen Nachahmung machte, obſchon er gelegentlich ſelbſt, wie z. B. in ſeiner Tragödie, in dieſe verfiel. Als Menſch zeichnete er ſich im Allgemeinen durch Anhänglichkeit, gute Kameradſchaft und Dankbarkeit aus. Es war gewiß nicht nur Klugheit, daß er nie ein böswilliges, ſelbſt nicht ein witziges Wort gegen die Signoria der Stadt Venedig gehabt hat. Seine geſelligen Eigenſchaften müſſen ganz außergewöhnliche geweſen ſein. Auch die Zärtlichkeit, mit der er ſeine ſämmtlich außer der Ehe erzeugten Kinder überhäufte, verdient hier hervorgehoben zu werden, ſowie die aufopfernde Liebe und Pflege, welche er einer ſeiner Buhldirnen, — er hielt ſich einen ganzen Harem von Buhlweibern — der ſchönen aber hektiſchen Perina Riccia, trotz ihrer Undankbarkeit, noch bis über das Grab hinaus weihte. Seine Freigebigkeit will ich dagegen nur aus einem Hang zur Verſchwendung und aus ſeiner ſich bis zur Lächerlichkeit verirrenden Eitelkeit erklären, obſchon er ſelbſt großes Gewicht auf ſie legte und ſich auf ſie als Zeugniß für ſeine königliche Seele berief.

Auch ſeine Schamloſigkeit war nicht nur eine Folge ſeiner niedrigen Natur, ſondern zugleich ſeiner Offenheit. Er hat die ſchlechte Seite der erſteren eben niemals verheimlicht, er ſtellte ſie eher damit in cyniſcher Weiſe bloß. So machte er z. B. kein Hehl daraus, meiſt nur geſchrieben zu haben, was ihm am beſten bezahlt wurde, mochten es nun Heiligengeſchichten oder Obſcönitäten ſein. Er ſprach dies ganz offen in einem Briefe gegen die Marche-

Pescara aus, welche ihm seine Komödien zum Vorwurf gemacht hatte.

Doch reizte es ihn auch sicher mehr, die Lacher, als die Beter, auf seine Seite zu ziehen. Durch das Lachen sollte er denn auch einen Tod finden. Beim Gelächter über die unzüchtigen Streiche einer seiner Schwestern verlor er mit seinem Stuhle das Gleichgewicht, stürzte rücklings zu Boden und starb an den unmittelbaren Folgen des Falles, 1557 im 65. Jahre seines — wie Klein es zwar hart, aber doch nicht ganz unpassend ausgedrückt hat — „ruhmbefleckten Lasterlebens".

Von seinen vielen Schriften, die heute meist im Staube der Bibliotheken ruhen, sei hier nur seiner dramatischen Werke gedacht, welche in fünf Komödien Il marescalco, La cortigiana, La Talanta, Il ipocrito und Il filosofo, sowie in der Tragödie La Orazia (auf welche ich später zurückkomme) bestehen.

Obwohl Aretino bei seiner Vernachlässigung der classischen Studien, als Naturgenie, schon immer in einem gewissen Gegensatz zu der gelehrten Bildung der Zeit stand und eine gewisse Feindseligkeit gegen die Anmaßung und den Hochmuth derselben in sich getragen haben mag, so würde er vielleicht doch mit seinen Angriffen auf sie etwas vorsichtiger gewesen sein, wenn diese gelehrte Bildung, deren hauptsächlichster Sitz damals Rom war, durch die Erstürmung dieses letzteren nicht eine Niederlage erlitten hätte, von der sie sich um so weniger ganz wieder erholte, als die gleichzeitig von Deutschland ausgehende und sich immer weiter ausbreitende reformatorische Bewegung jetzt auch in Italien eindrang, hier viele Anhänger fand und zur sorgsamen Erwägung der daselbst herrschenden Mißstände aufforderte.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß diese zumeist in der Entsittlichung der Geistlichkeit und hiermit zusammenhängend in den Anschauungen und Wirkungen der Renaissance und der classischen Bildung gefunden wurden. Ein Brief Aretino's an den Cardinal von Ravenna tritt mit Entschiedenheit hierfür ein, insoferu er darin der classischen Bildung, die er als Pedantismus bezeichnet, alles Unglück der Zeiten zur Last legt. Auch durch einige seiner Komödien, in Marescalco und den Filosofo, zieht diese Anschauung wieder hindurch. Wogegen Il ipocrito und La cortigiana gegen die Ge-

brechen der Geiſtlichkeit und des römiſchen Hofes gerichtet ſind. Auch daß Aretino, trotz ſeiner Neigung zur Lascivität und der Schamloſigkeit ſeiner Natur, in der Obſcönität nicht überall ganz ſo weit als ſeine Vorgänger geht, mag hiermit zuſammenhängen. Jedenfalls muß es an ihm als ein Fortſchritt bezeichnet werden, daß er der ganz in den Feſſeln der claſſiſchen Nachahmung liegenden commedia erudita eine volksthümlichere entgegenſetzen wollte, wobei es nicht einmal zu tadeln iſt, daß er, wie es ſcheint, an die commedia dell' arte anknüpfte, wohl aber, daß er ſich dabei allzuſehr dem Naturalismus und der Regelloſigkeit dieſer letzteren überließ und die Compoſition völlig vernachläſſigte.

Ihm iſt die Handlung faſt immer nur der dürftige Faden, an welchen er eine Reihe mehr oder minder zu ihr in Beziehung ſtehender Scenen anknüpfen kann, um hierdurch Raum und eine wirkſame Form für ſeine luſtigen Einfälle und ſpottſüchtigen Ausfälle zu gewinnen. Auch die Entwicklung und Durchführung der Charaktere iſt ihm meiſt nur Nebenſache. Um ſo lebendiger ſpringen ſeine Figuren aus der einzelnen Scene heraus. Seine Kraft beruht in der Führung dieſer letzteren, daher auch im Dialoge, ſowie in der lebendigen Veranſchaulichung der einzelnen Situation. Hier ſtellt ſich bei ihm faſt alles in frappanter Lebenswahrheit dar.

Es lohnt daher kaum, auf die Fabel ſeiner Stücke tiefer einzugehen. In Il marescalco [1]) dehnt er den Einfall eines Herzogs von Mantua, ſeinen hageſtolzen Stallmeiſter zu einer Heirath zu zwingen, deren Gegenſtand ſich ſchließlich nur als der herzogliche Page entpuppt, zu fünf vollen Akten aus [2]). Das Gelehrtenthum ward durch die Nebenfigur des Pedanten verſpottet. Der Gegenſtand iſt hier alſo unverfänglicher als die Fabeln, welche Bibbiena, Arioſto und Machiavelli behandelten. Doch findet der Cynismus dafür bei der Ausführung des Einzelnen Raum.

---

[1]) Zwiſchen 1527 und 30 entſtanden, da Aretino ſich in dieſem letzten Jahr Carl V. gegenüber auf eine Stelle deſſelben bezieht. Als erſte Ausgabe gilt Mazzuchelli die von Venedig 1533 an.

[2]) Eine Idee, welche der Herzog Julius von Braunſchweig möglicherweiſe zu ſeinem Vincentius Ladislaus, Satrapen von Mantua, benützte.

In La cortigiana [1]), d. i. der Höflingskomödie, finden
ch zwei Handlungen durcheinander geſchlungen. Die eine beruht
uf dem Einfall eines jungen Mannes, ſich einem Gelübde ſeines
aters zufolge in Rom um den Cardinaltitel zu bewerben. Es wird
m aber geſagt, daß dies nur auf dem Wege der Höflingskunſt mög-
ch ſei. Er nimmt daher einen Lehrer an, um ſich in dieſer zu
nterrichten. Dies gibt den Vorwand zu dem eigentlichen Zweck
r Komödie, zu der Verſpottung des päpſtlichen Hofs. Dazwiſchen
ielt eine Kuppler- und Ehebruchsgeſchichte hindurch, die ebenfalls
ieder zu einer Satire auf die Geiſtlichkeit und die mechaniſche
römmigkeit wird. Schärfer noch gegen den Mißbrauch der geiſt-
chen Amtsgewalt iſt Il ipocrito [2]) gerichtet. Auch hier iſt Ge-
genheit genommen, das Kupplerweſen und die Unzüchtigkeit in
n Vordergrund der Darſtellung zu ziehen. Doch bleibt Are-
no in der Behandlung derſelben noch immer hinter ſeinen Vor-
ngern zurück. Erſt La Talanta [3]) geht in der Zügelloſigkeit faſt
och weiter. Den Mittelpunkt bildet hier eine öffentliche Dirne
it ihren unſauberen Liebesverhältniſſen. Dieſe Komödie nähert ſich
der Form am meiſten der commedia dell' arte. Ruth hat ſogar
dem Vergolo und dem Tineo die Masken des Pantalone und
s Capitano spavento zu erkennnen geglaubt.

Im Filosofo, [4]) durch den ſich ebenfalls wieder eine Satire
gen das claſſiſche Gelehrtenthum zieht, hier durch die Perſon des
atariſtoteles vertreten, muß ein von dem Decamerone entlehntes
nlich unzüchtiges Nebenmotiv (5. Novelle d. 2. Tages) die pikante
ürze hinzubringen. Beide Motive ſind zugleich noch zu einer
tire auf die Ehe verwendet.

Bei der Berühmtheit Aretino's mußte ſein Beiſpiel natürlich
e große Nachwirkung haben. Gleichwohl laſſen ſich, was die

---

[1]) Venezia 1554. Die Angabe Klein's (a. a. O. IV. S. 520), daß dieſes
ück erſt 1537 zum erſten Male (in Bologna) dargeſtellt worden ſei, iſt hiernach
ahrſcheinlich.

[2]) Venezia 1542.

[3]) Venezia 1542.

[4]) Venezia 1546. Mir lag eine Ausgabe v. J. 1588 ohne Ortsangabe vor,
aber nur die vier erſten Komödien enthielt.

Komödie betrifft, nur wenige directe Nachahmer deſſelben aufſuden. Am nächſten ſteht ihm Lodovico Dolce[1]), der einer, wie es ſcheint, heruntergekommenen Patricierfamilie entſtammend, um 1560 zu Venedig geboren wurde. Er hatte ſich eine umfaſſende Bildung erworben, wodurch er der literariſche Beirath des großen Venetianiſchen Buchhändlers Scioleto wurde, für welchen er verſchiedene Ausgaben und Ueberſetzungen claſſiſcher Schriftſteller übernahm und beſorgte. Er war ein Freund Aretino's; man hat ihn auch wohl ſeinen Schüler genannt. Die Geiſtesverwandtſchaft beider tritt am auffälligſten in den Komödien hervor, in denen er den Aretino zwar nicht an Geiſt und Kraft der Komik erreicht, wohl aber an Lascivität übertrifft. Dolce hat drei Komödien in Proſa: Il ragazzo[2]) (der Knabe), La Fabrizia[3]) (Fabrizio), Il ruffiano[4]) (der Kuppler) und zwei in versi sdruccioli: Il capitano[5]) und Il marito[6]) (der Ehemann) geſchrieben. Die anſtößigſte dieſer Komödien iſt Il ragazzo, alſo die erſte, was bemerkenswerth iſt. Der Autor berühmt ſich zwar im Prologe, daß dieſe Komödie nicht nur Stoff zum Lachen, ſondern auch Beiſpiele zum Lernen gebe. Es ſind aber meiſt nur verwerfliche Dinge, die man aus dieſem, wie aus den meiſten Luſtſpielen der Zeit zu lernen vermöchte. Die einzige Lehre, welche ſie predigen, iſt die, nicht ſowohl ſo gut, als vielmehr ſo gewitzigt wie möglich zu ſein. Nur der Dumme hat Unrecht und nur der Kluge hat Recht; der Erfolg ſpricht ſowohl Zweck wie Mittel, und wären ſie die ſchlechteſten wären, rein. In Il ragazzo iſt das Verkleidungsmotiv eines Knaben und eines Mädchens in eben ſo cyniſcher, wie ekelhafter Weiſe unter Beziehung auf das Laſter der Knabenliebe benutzt. La Fabrizia iſt ein Beweis, wie ſehr die damaligen Dichter von den Erfindungen der anderen zehrten. Dolce hat ſich hier ebenſo an Arioſto's Caſſaria, wie Arioſto an die römiſchen

[1]) Ginguené, a. a. O. IV. p. 532. Klein, a. a. O. IV. 826.
[2]) Venezia 1541.
[3]) Venezia 1549.
[4]) Venezia 1560.
[5]) Venezia 1545.
[6]) Venezia 1560. Mir liegt die Ausgabe von 1560 vor, welche alle fünf Komödien und drei Tragödien enthält.

Vorbilder gehalten. Ein junger Mann, der seinen Vater bestiehlt und einen Kuppler um sein Liebchen prellt, ist der Held auch dieser Komödie, die alles Abstoßende der Cassaria noch greller hervorhebt. Auch auf dem Gebiete der Tragödie werden wir Dolce noch wieder begegnen.

Die kirchlich reformatorischen Bestrebungen treten in den dreißiger Jahren bestimmter hervor. Nicht nur die vielen sich zu dieser Zeit bildenden neuen Orden suchten den kirchlichen Geist neu zu beleben und die Mißstände der Kirche und Geistlichkeit zu beseitigen. Die Initiative hierzu ging vielmehr von dem im Jahre 1534 erwählten Papste Paul III. selber mit aus. Die Reform ward ernstlich erwogen, ein Kompromiß mit der Reformation als nothwendig erkannt und erstrebt, und auch die Moral mit in Erwägung gezogen. Die Schamlosigkeit und Zügellosigkeit hörten auf, zum guten Ton zu gehören. Kein Wunder, daß dessen früheres Schoßkind, die lascive Komödie, nun an den Höfen mehr und mehr in den Hintergrund trat, und diese Dichtungsform etwas zahmer und wenigstens dem äußeren Scheine nach etwas ehrbarer werden mußte. Auch daß die kirchlichen Bestrebungen nicht zur Versöhnung, sondern zum völligen Bruche mit der Reformation führten, konnte hieran nichts ändern, weil dies zunächst zur Folge hatte, daß an die Stelle der Reform die gewaltsame Restauration der Kirche des Mittelalters und die Erneuerung der Inquisition trat (21. Juli 1542), damit zugleich aber auch eine Reaction gegen das Schauspiel im Allgemeinen erwachte. Die Verfolgungen der Inquisition trafen zwar, wie es scheint, zunächst nur die kirchenfeindlichen, ketzerischen Schriften, doch wurden hier und da poetische und dramatische Werke davon mit betroffen, wenn solche Ideen in ihnen Eingang gefunden hatten, wie das bei so vielen Komödien, z. B. bei denen Aretino's, der Fall war[1]). Doch wurden die

[1]) Das zeigt sich z. B. an Giorgio Arione in Asti, einem Dichter, welcher in seinen Farcen nicht nur die Wege Aretino's ging, sondern diesen an Keckheit noch übertraf. Auch sie, von denen ein Wiederabdruck v. J. 1560 (Venedig) bekannt worden ist, wurden wegen ihrer Irreligiosität und Obscönität von der Inquisition unterdrückt, der Dichter selbst aber in den Kerker geworfen. Es gelang jedoch seinen Freunden, sowohl ihn zu befreien, als ihm die Erlaubniß zu einer neuen Herausgabe seiner Schriften in völlig gereinigter Form zu erwirken.

Komödien ſpäter auch nur ihrer Unzüchtigkeit wegen bedroht [redacted]. Verſchiedene der Nationalconcile erneuerten die Verbote der geiſtlichen Spiele in Kirchen, ſo nach Ancona, II. S. 278, die Concil[redacted]e von Bourges und Aix (1581) und Bordeaux (1588) in Franc[redacted]reich. In Italien wendete ſich der Zelotismus des heiligen [redacted]n Borromeo aber auch gegen die weltlichen Spiele. Die Unterdrückung derſelben gelang ihm zwar nicht, wohl aber wußte er den [redacted]n weltlichen Gubernium, trotz des Widerſtandes, den er an Juan [redacted]n d'Auſtria fand, das Zugeſtändniß zu entreißen, daß alle in [redacted]n Mailand aufzuführenden Stücke erſt ſeine Cenſur zu paſſiren hatten [redacted], und an Sonn- und kirchlichen Feſttagen überhaupt gar nicht aufgeführt werden durften. Welch ein Gegenſatz zu den ſo nahe liegenden Zeiten Leo's X. Der Schutz, welchen die Schauſpiele[redacted]r bei den ſpaniſchen Statthaltern und Regierungen fanden, war überhaupt ein ſehr unzuverläſſiger und ſchwankender, da er von den wechſelnden politiſchen Verhältniſſen und den Streitigkeiten zwiſchen der weltlichen und geiſtlichen Macht abhing, in deren Intereſſe er ihnen lediglich ertheilt wurde [1]), was natürlich die Feindſeligkeit der Geiſtlichkeit gegen die Spiele nur noch verſchärfen mußte. Es erklärt ſich hieraus, warum die meiſten der damaligen Bühnenſchriftſteller ſich eines zahmeren und ehrbareren Tones befleißigten, daneben aber doch immer einzelne (wie z. B. Groto und Parabosco) der früheren Zügelloſigkeit huldigten. Daß aus dieſen Verhältniſſen die commedia dell' arte Nutzen zog und die Entwicklung und Verbreitung derſelben von ihnen begünſtigt wurde, läßt ſich recht deutlich daraus erkennen, daß, als der heilige

---

Auch Aretino's Komödien waren aus gleichem Grunde verboten worden. Es erſchien aber 1588 eine Ausgabe derſelben ohne Nennung des Druckorts, welche heimlich verbreitet wurde, und 1601 in Vicenza eine andere unter verändertem Titel und Namen (für Marescalco ſtand Cavallerizzo, für Ipocrito — Finto, für Filosofo — Sofista und für Aretino — Luigi Tansillo).

[1]) In welcher wunderlichen Form dieſes Intereſſe ſich bei den ſpaniſchen Statthaltern zuweilen äußerte, beweiſt folgende Verordnung des Vicekönigs Monterey in Neapel, in welcher es heißt, daß, um den Schauſpielern eine ſtändige Zuhörerſchaft zu ſichern, „chiunque fosse pubblica meretrice dovesse girne colà ogni giorno, e quelle che mancavano, pagassero ad essi quattro carlini a mese".

Borromeo 1583 von der berühmten Gesellschaft der Gelosi die Einreichung der Stücke, welche sie spielen wollte, verlangte, diese sich darauf stützte, aus dem Stegreif zu spielen. Sie mußte nun zwar nach langem Verhandeln ihre Scenarien einreichen, aber es ist leicht einzusehen, wie frei sie in der Ausführung derselben blieb, daher auch die Geistlichkeit die Censur dieser Canevas bald wieder aufgab. Riccoboni hat noch einige mit der Unterschrift Borromeo's versehene Exemplare derselben gesehen.

Diese Verfolgungen der Schauspiele blieben aber nicht auf Mailand beschränkt. Das Beispiel Borromeo's fand Nachahmung. Es sprachen die Cardinäle Giberti in Verona und Paleotti in Bologna Verdammungsurtheile gegen sie aus. Im Jahre 1577 wurden die Schauspieler sogar aus Venedig verwiesen; ein Verbot, welches mehrere Jahre bestand. Auch Gregor XIII. erließ ein scharfes gegen die Aufführung von Schauspielen, selbst noch in Häusern, Seminarien und Akademien. Doch hatten alle diese Verbote nichts weiter als das Sinken der dramatischen Dichtung zur Folge. Sie selbst aber scheiterten an der ausgesprochenen Neigung des Volks. Wenn die anstößigeren Spiele auch nicht mehr offen von den Fürsten und Großen, vielleicht selbst nicht vom Volke begünstigt wurden, so wurden sie doch, wie die in diese Zeit fallenden Ausgaben derselben beweisen, von Vielen wenigstens heimlich gesucht und gefördert.

Es sind diese Verhältnisse, welche man bei dem Entwicklungsgange, den das italienische Drama, insbesondere das Lustspiel, seit Paul III. genommen, zu berücksichtigen hat. Es hängt vielleicht damit mit ihnen zusammen, daß Ricchi, obschon er ein Freund und Schüler Aretino's genannt wird, daß Firenzuola, obschon er sich selber so nennt, beide fast nichts von dessen Geiste in ihrem Drama erkennen lassen; daß ferner Cecchi nur ein einziges seiner vielen Lustspiele, und zwar wahrscheinlich das allerfrüheste, l'Assiuolo, in einem dem Aretino verwandten Sinne geschrieben hat und daß von demjenigen Dichter, welcher diesem hierin am nächsten steht, von Grazzini, grade als besonderer Vorzug gerühmt wird, daß er anstößig, als er gewesen zu sein, freilich aber auch zahmer und weniger geistvoll. Ricchi, obschon der früheste dieser Dichter, soll darum besser an anderer Stelle zu besprechen sein, weil er nach dem uns einzig von ihm erhalten gebliebenen Drama die Ver-

mittlung der commedia erudita mit dem romantiſchen Drama e[illegible] ſtrebte.

Agnolo Firenzuola[1]), geb. 1493 zu Florenz, geſt. 154[illegible] in Prato, und bekannt durch ſeine platoniſch angehauchten, dab[illegible] aber ſchlüpfrigen Novellen, würde ohne ſeine Beziehung zu Aretin[illegible] wegen ſeiner zwei Komödien: I Lucidi[2]) und La Trinuzia[3]) (d[illegible] dreifache Hochzeit), von denen erſtere nur eine Nachahmung d[illegible] Menächmen des Plautus iſt, hier kaum genannt zu werden ve[illegible] dienen.

Um ſo mehr iſt dies mit Giovan Maria (Giamaria) Cecch[illegible] ſchon deshalb der Fall, weil er der fruchtbarſte Dichter der ganz[illegible] Periode iſt. Cecchi wurde am 14. April 1518 in Florenz geboren, zum Berufe eines Notars erzogen und ſtarb auch am 28. Oct. 1557. in ſeiner Vaterſtadt. Er ſchrieb Tragödien und Luſtſpiele, ſelbſt sacre rappresentazioni[5]). Giulio Negri zählt 92 dramatiſche Stücke deſſelben auf, worunter ſich jedoch nur eine einzige Tragödie befindet. Wie es ſich daher mit den von Ginguené dieſem Dichter zugeſchriebenen 60 Tragödien verhält, wiſſen wir nicht. Es ſind nur noch ſechs von ihm herrührende Ueberſetzungen griechiſcher Tragödien bekannt. In ſeinen sacre rappresentazioni, deren eine ziemliche Zahl erhalten geblieben iſt (er gab ihnen meiſt den Namen misteri da zazzere[6]), was darauf hinweiſt, daß dieſe Gattung damals in Florenz ſchon veraltet war) hat Cecchi, nach dem Vorgange Ottonajo's, beſonders die von ihm mit hereingezogenen welt-

---

[1]) Ginguené, a. a. O. IX. 202. Ad. Stern, a. a. O. II. 87.

[2]) Firenze 1549.

[3]) Firenze 1549.

[4]) Tiraboſchi, a. a. O. — p. —— Klein, a. a. O. IV. 613. Ginguené, a. a. O. IV. 273.

[5]) Istoria degli Scrittori fiorentini p. 267.

[6]) Wörtlich langhaarig, doch auch in dem Sinn von veraltet, altväteriſch, altbärtig gebraucht, hier alſo wohl ein volksthümlicher Ausdruck für: im Style der Alten. — Im Jahre 1564 waren in Florenz die alten kirchlichen Spiele ſo vergeſſen, daß, als die Herzogin Giovanna d'Auſtria, um eine Idee davon zu bekommen, eine Aufführung derſelben verlangte, von allen frommen Geſellſchaften nur noch eine hierzu glaubte befähigt zu ſein, doch wurden dieſelben hierdurch, wie es ſcheint, damals wieder für einige Zeit in Aufnahme gebracht. (S. Ancona a. a. O. II. 284.)

Elemente zur Ausbildung gebracht, ſo daß ſie ſich zum Theil
:nig von ſeinen Komödien unterſcheiden. Auch wurden ſie
ur von den frommen Geſellſchaften, den compagnie del
sto und dell' arcangelo, ſondern auch von weltlichen
pielern, wie den fantastichi, dargeſtellt. Eines der vor-
ten dieſer Spiele iſt „Il figliuol prodigo", welches aus-
et in der Schilderung florentiniſcher Sitten iſt. Umgekehrt
aber auch ſeine Komödien wieder von den Brüderſchaften,
ſeine Ammalata von der compagnia di San Bastisia
ıciulli aufgeführt. Eine Neuerung in den misteri des Cecchi
er den verso sciolto dabei angewandt und den Reim be-
hat.

ı ſeinen Luſtſpielen lehnt ſich Cecchi noch ſehr an die
en Vorbilder an. So iſt La dote (die Mitgift) dem
nus, La stiava (die Sklavin) dem Mercator, La moglie
lattin) den Menächmen, Gli incantesimi (die Verzaube-
) der Ciſtellaria des Plautus, I dissimili (die Unähn-
den Adelphi, La Majana dem Heautontimorumenos
:renz nachgebildet. Doch auch in vielen ſeiner freier er-
:n Komödien ſpielen Motive der römiſchen Dichter hinein,
Il martello (die Liebespein), Motive der Aſinaria.
cher Einfluß zeigt ſich beſonders in Le pellegrine (die Pil-
n) und I sciamiti (die Sammetzeuge). Hier, ſowie in Il
lo (der Laufburſche) und Lo spirito (der Geiſt), iſt das
ıotiv, welches ſchon in Bibbiena's Calandra eine Rolle ſpielte,
)ſter Entwicklung gebracht. Das Luſtſpiel L'Assiuolo dürfte
ıehr unter dem Einfluß der Mandragola als unter dem der
ien Aretino's entſtanden ſein. Es gibt der erſteren an Un-
keit kaum etwas nach, iſt aber, wie ſchon geſagt, das einzige
te Stück dieſes Dichters, welches in dieſem zügelloſen Geiſte
:ben iſt, weshalb ich es eben für das älteſte halte. Jeden-
ſt es bereits in der früheſten Sammlung des Dichters[1]) mit

Venedig 1550. Sie enthält nach Quadrio La dote, La moglie, Il cerredo,
va, Il donzello, Gli incantesimi, Lo spirito, I dissimili, Il serviziale
ssiuolo. Nach Apoſtolo Zeno ſoll dieſe Ausgabe aber nur ſechs Proſa-
ı enthalten, die auch im Teatro comico fiorentino, Firenze 1750. VI.

aufgenommen und wie alle Stücke derſelben in Proſa geſchrieben, die er jedoch ſpäter metriſch überarbeitete. Ruth behauptet ſogar, daß der Aſſiuolo bereits 1515 vor Leo X. in Florenz zur Aufführung gebracht worden ſei. Dieſe Angabe wird aber durch das Geburtsjahr des Dichters hinfällig, das Stück müßte denn gar nicht von dieſem geſchrieben worden ſein. Die Bedeutung Cecchi's beruht weſentlich darauf, daß er die Formen der commedia erudita auf die bürgerlichen Verhältniſſe des florentiniſchen Lebens anwendete, daß er vielfach ausgezeichnet in der Sittenſchilderung, daß ſein Ton ein volksthümlicher iſt und er die Charakteriſtik, wenn auch meiſt nur in äußerlicher Weiſe, weiter ausbildete, worin überhaupt die Stärke des italieniſchen Luſtſpiels beſteht. Seine Kunſt bewährt er hauptſächlich in der Führung mehrerer ſich in einander verſtrickender Intriguen, was ſich beſonders glänzend in I rivali (die Nebenbuhler), in Il diamante, in Gli sciamiti und in Le cedole (die Schuldſcheine) zeigt. Doch grade dieſe Eigenthümlichkeit des Dichters und dieſer Stücke macht eine kurze Mittheilung ihres Inhalts, wie ſie hier allein zuläſſig wäre, unmöglich; daher ich hierin auf die Mittheilungen Kleins verweiſe[1]). Allgemein anerkannt wird die ſprachliche Seite ſeiner Theaterſtücke. Obſchon der Ton Cecchi's im Ganzen ein bürgerlich ehrbarer iſt, und er ſeine komiſchen Motive nicht blos aus den Laſtern der Zeit, der Unzucht, dem Ehebruch, der Wolluſt, der Kuppelei, dem Trug und Diebſtahl entwickelt, ſo fehlt es doch ſeinen Komödien nicht an ſchlüpfrigen, anſtößigen und ſelbſt ſchmutzigen Elementen. Es ſcheint, daß er beiden der durch die Zeit gehenden Strömungen gerecht werden wollte. Auch ziehe ich aus dem Umſtande, daß Cecchi trotz ſeiner Vielſeitigkeit und Fruchtbarkeit das romantiſche Drama gar nicht gepflegt zu haben ſcheint, den Schluß, daß dieſes ſich damals in Florenz keiner beſonderen Theilnahme mehr erfreute.

---

mit Il serviziale in versi sciolti enthalten ſind. — Neuerdings wurden von Gaetano Milanesi (Firenze 1856) folgende Stücke des Dichters veröffentlicht: Il figliuol prodigo, Il diamante, I rivali, Gli sciamiti, Le pellegrine, Il morte del Re Acab, Il martello, L'ammalata, Le cedole, La Majana, Lo sviato, La conversione della Scozia. Weitere Veröffentlichungen finden ſich noch in den Commedie inedite publicate da M. dello Russo, Napoli 1869.

[1]) A. a. O. IV. S. 620 u. f. w.

Antonio Francesco Grazzini, genannt il Lasca[1]) (der Plotzfisch), welchen Namen er sich als einer der Mitbegründer der florentinischen Akademie beilegte, steht zu Cecchi in einem gewissen Gegensatz. Er wurde 1503 in Florenz geboren, wo er 1583 auch starb. Der Ruf, den er sich als komischer Dichter erworben, wird von seinen Dichtungen aber nur theilweise gerechtfertigt. Sie bestehen aus einer Sammlung höchst leichtfertiger Novellen, aus einem burlesken Epos „Guerra de' mostri" und aus sieben, sämmtlich in Prosa geschriebenen Komödien: La gelosia[2]) (die Eifersucht), La spiritata[3]) (die Besessene), I parentadi (die Verwandten), La pinzocchera (die Betschwester), La sibilla (die Sybille), La strega[4]) (die Hexe) und l'Arzigogolo[5]). Auch gab er die Sonette Burchiellos, sowie verschiedene burleske Dichtungen Berni's, Molza's, Dolce's, Mauro's u. A. und eine Sammlung der trionfi und canti carnascialeschi der älteren florentinischen Dichter heraus. Grazzini stellt sich in seinem Vorspiel zu La Strega, welches nächst dem theilweise dem französischen Pathelin nachgebildeten Arzigogolo (dies ist hier der Name des Bauers oder Bauernfängers) das beste und unterhaltendste seiner Stücke ist (besonders auszeichnet sich die Figur des Taddeo Saliscenti, eine Art Capitano Spaventa, darin aus), ausdrücklich den Nachahmern des classischen Lustspiels entgegen. „Aristoteles und Horaz" — heißt es hier — haben ihre Zeit gehabt. Die unsere ist aus einem anderen Faden gedreht. Wir haben andere Sitten, eine andere Religion, eine andere Lebensweise. Unsere Komödie muß daher anders beschaffen sein. In Florenz lebt man nicht, wie man einst in Athen und Rom lebte. Bei uns gibt es keine Sklaven; Adoptivkinder sind bei uns nicht gang und gäbe; bei uns verkaufen die Kuppler keine Mädchen. Auch greifen die Soldaten bei Plünderungen keine Kinder aus der Wiege und erziehen sie als ihre Kinder und statten

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 724. A. Stern, a. a. O. II. S. 94.

[2]) Firenze 1551.

[3]) Firenze 1552.

[4]) Diese vier erschienen: Venezia 1582.

[5]) Sämmtlich im Teatro comico Fiorentino, Firenze 1750, enthalten. Neueste Ausgabe von Fontani, Firenze 1859.

ſie aus.[1])" Dieſe Stelle iſt wichtig, weil ſie den Conventionalismus des damaligen Luſtſpiels und die Armuth der Dichter an ſelbſtändigen Erfindungen aufdeckt. Doch hat ſchon Klein darauf aufmerkſam gemacht, daß die Behauptungen Grazzini's nicht überall zutreffen. Die Seeräubereien der Sarazenen brachten allerdings hier und da ähnliche Situationen hervor. Noch 1591 kam ein Sklavenhändler mit 65 Sklaven, 50 Männern und 15 Frauen, zum Verkauf nach Florenz. Auch fehlt Grazzini gegen ſeine eigenen Vorſchriften. Gleich in der Strega ſelbſt handelt es ſich um Piraten. Er entnimmt ſeine Geſtalten, wie Aretin, dem Volksleben, aber es iſt ihm zugleich mehr als dieſem um die Darſtellung einer geſchloſſenen und feſſelnden Handlung zu thun. Sein Dialog iſt von anmuthiger Lebendigkeit. An Kraft der Komik ſteht er aber gegen Aretin weit zurück.

Enger an Cecchi ſchließt ſich ein anderer florentiniſcher Dichter, Francesco d'Ambra, von dem man nur weiß, daß er von edler Abſtammung war, 1549 das Amt eines Conſuls (console) der florentiniſchen Akademie bekleidete, auch eine Menge anderer Aemter derſelben durchlief und 1558 zu Rom ſtarb. Er liegt in der Kirche St. Croce zu Florenz begraben, wohin ſeine Leiche übertragen wurde. Ambra wird zu den beſten Schriftſtellern der italieniſchen Sprache gezählt und es ſcheint, daß man bei Beurtheilung ſeiner dramatiſchen Werke dieſes Verdienſt etwas zu ſehr in Rechnung gezogen hat, da ſie von nicht wenigen italieniſchen Geſchichtsſchreibern, wie z. B. von Crescembini, zu den ſchönſten Erzeugniſſen ihrer Art gezählt werden. Sie beſtehen aus nur drei Komödien, von denen die eine Il furto[2]) (der Diebſtahl) in Proſa, die beiden anderen La cofanaria[3]) (die Kiſtenkomödie) und I Bernardi[4]) in versi sciolti geſchrieben ſind.

Il furto iſt weitaus die bedeutendſte von ihnen und ſchon deshalb hervor zu heben, weil ſie, wenn auch nicht im romantiſchen Sinne, ſich der Novellenkomödie nähert. Sie überragt in der

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 738.

[2]) Wurde 1544 im Saale der Florentiner Akademie gegeben. Erſte Ausgabe.

[3]) Erſte Ausgabe, Firenze 1563.

[4]) Firenze 1564.

Notivirung die Arbeiten Cecchi's und ist besonders dadurch bemerkenswerth, daß die Verwicklung der Intrigue und die geschickte Verknüpfung der äußeren Begebenheiten, d. i. also das, was Shakespeare die Fügungen des Zufalls nennt, so Hand in Hand gehen, daß sie sich wechselseitig in ihrer Entwicklung und Lösung fördern. Ambra hat zu diesem Zwecke zwei Handlungen mit einander verknüpft, von denen die eine ähnliche Voraussetzungen hat, wie Shakespeare's „Was ihr wollt" und wie Gli ingannati, auf die ich sogleich näher eingehen werde. Wie diese knüpft auch Il furto an die Erstürmung der Stadt Rom an, bei welcher Cornelio, ein Arzt, seine Gattin und seine zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, verloren hat. Letztere sind aber nicht wie die Mutter getödtet, sondern geraubt worden und unter veränderten Namen getrennt in verschiedene Verhältnisse gerathen. Nachdem Cornelio lange vergeblich nach seinen Kindern gesucht und inzwischen zu Jahren gekommen ist, beschließt er, um einen Leibeserben zu gewinnen, noch noch einmal wieder zu heirathen, daher er, um hierin sicher zu gehen, sich auch ein recht junges Mädchen ausgesucht hat. Norchia ist aber, ohne daß beide es wissen, seine Tochter und nur durch die rechtzeitige Entdeckung dieses Verhältnisses bleiben sie vor drohender Blutschande bewahrt. Die Entdeckung selbst aber wird durch die Entwicklung des zweiten der dieses Stück bildenden Grundmotive herbeigeführt. Es ist wieder ein Diebstahl, den Gismondo, ein verliebter junger Mann, in dem Waarenlager seines Bruders begeht, um mit dem Erlöse desselben, einigen Stücken Seidenzeug, eine Geliebte, Aurelia, von einem Corsaren loszukaufen, in dessen Gewalt sie gerathen ist. Nachdem nun das gestohlene Object von einer Hand in die andere gegangen, werden verschiedene Personen hierdurch des Diebstahls desselben verdächtig, zugleich aber auch die hier vorliegenden beiden Handlungen in solcher Weise mit einander verknüpft, daß dies nicht nur zu einer sehr kunstvollen Verwicklung, sondern auch zu der endlichen Lösung derselben führt.

Dem Francesco d'Ambra reiht sich würdig Lionardi Salviati[1]) an. 1540 geboren und einem altflorentinischen Adelsgeschlechte entstammend, empfing derselbe, ein Schüler Varchi's,

[1]) Tiraboschi, a. a. O. VII. p. 1906. Ginguené, a. a. O. VII. S. 405.

eine ausgezeichnete Bildung, ſo daß er bereits mit 26 Jahren Conſul der florentiniſchen Akademie ernannt werden konnte. E als Reformator derſelben und als Stifter der Accademia crusca, ſowie als Gegner Taſſo's würde er in der Literaturgeſ Italiens von Bedeutung ſein, noch mehr iſt er es aber durc Verdienſte, die er ſich um die Reinigung der italieniſchen Sp erworben. Er hat unter anderem zwei Komödien hinterlaſſen, denen die eine Il Granchio [1]) (Meiſter Krebs) 1566 vor Mitgliedern der florentiniſchen Akademie öffentlich dargeſtellt w iſt. Sie iſt in Verſen geſchrieben, was den Autor hier und i einer epiſch breiten und rhetoriſchen Behandlung verleitet hat; iſt der Plan gut erfunden, die Intrigue zwanglos durchgeführ mehr als bisher aus der Natur der Charaktere entwickelt, i ihre Bedeutung und auch ein entſchiedener Fortſchritt liegt. Granchio, iſt der intriguante, kupplériſche, ſpitzbübiſche und rätheriſche Bediente zum Mittelpunkte und Helden des Stück worden, doch iſt die Intrigue ſelbſt zu verwickelt, um auch m dürftigſten Auszuge hier Platz finden zu können [2]). Aehnliche züge zeigt auch wieder die Proſakomödie La Spina [3]). hier iſt, wie Klein es richtig bezeichnet, „eine Novellenincide das dramatiſche Getriebe ſelbſt aufgenommen und als Intri moment verwendet" worden. Das Stück hat noch dadurch beſonderes Intereſſe, daß die Parteikämpfe der jüngſt vergan Zeit durch zwei Abenteurer, von denen der eine als fa Ghibelline, der andere als falſcher Guelfe auf die Hand der n Spina ſpeculiren, darin ſatiriſch beleuchtet werden.

Der Florentiner Rafaello Borghini, von dem ſich Komödien La donna costante (das ſtandhafte Weib) und L'am furioso (der wüthende Liebhaber) erhalten haben, iſt hier nur halb zu erwähnen, weil dieſe Stücke auf der Grenze zwi der commedia erudita und der romantiſchen Novellenkomödie ſ und ſo wie dieſe nicht ſelten tragiſche Momente in ſich genommen haben. So nimmt z. B. Elfenice, das ſtandh

---

[1]) Firenze 1566.

[2]) Man findet denſelben bei Klein. IV. S. 871.

[3]) Ferrara 1592.

Weib, um einer verhaßten Verbindung zu entgehen, wie Julia einen Schlaftrunk und läßt sich wie diese lebend zur Gruft tragen. Daraus befreit kommt sie auf's Neue in eine sie in Verzweiflung bringende Lage, so daß sie wie wahnsinnig durch die Straßen läuft, eben dadurch aber einem jungen Mann, dem Bruder ihres Geliebten, das Leben rettet, der, am Fenster einer Schönen ergriffen, um deren Ehre sicher zu stellen, sich eines beabsichtigten Diebstahls beschuldigt und hierfür zum Galgen geführt werden soll [1]).

Eine ähnliche aber ganz isolirte Zwischenstellung nimmt endlich der schon früher erwähnte Agostino Ricchi aus Lucca mit seiner Komödie I tre tiranni ein. Ricchi war ein Zeitgenosse Aretino's. Seine Komödie, welche nach einer Anmerkung der Ausgabe vom Jahre 1533 drei Jahre früher vor Papst Clemens VII. in Bologna zur Aufführung gekommen sein soll, ist in ungleichen versi sciolti geschrieben. Ganz im Gegensatze zu Aretino knüpfte Ricchi wieder dadurch an's mittelalterliche Drama an, daß er die Allegorie in einem der Moralität verwandten Sinne in sie einführte oder ihr doch unterlegte. Die drei Tyrannen sind Liebe, Glück und Reichthum, personificirt in dem alten Girifolco, dem jungen Philecrate und dem Chrisaulo, welche alle drei als Nebenbuhler der schönen Lucia erscheinen. Das Stück ist mit größerer dramatischer Einsicht als die Virginia des Accolti geschrieben und bringt die edleren Empfindungen zu ungleich dramatischerem Ausdruck als sie, daneben zeigen sich freilich Elemente der Kupplerkomödie hier und da eingemischt.

Siena, welches schon immer, wie ein Sitz der Kunst überhaupt, so auch einer der Hauptsitze dramatischer Kunstübung war, hatte inzwischen die aus dem Mittelalter entwickelten Formen des Dramas in seiner an alten Traditionen festhaltenden Weise weiter auszubilden gesucht. Hier findet sich nicht nur noch immer eine reiche Literatur kirchlicher Dramen verzeichnet, sondern es blühten hier auch verwandte Formen der alten Contrasti, Farse und Buffonate fort.

Daneben fand aber noch das am Ende des vorigen Jahr-

---

[1]) Einen noch viel größeren Mißgriff machte Battista Guarini, als er in seiner Commedia de l'Idropica einer Wassersüchtigen auf die Bühne brachte.

hunderts entſtandene romantiſche Novellendrama weite[r] Pflege, was namentlich von Seiten der Accademia de gl' Intr[o]nati [1]) geſchah. Von ihnen iſt hier vor Allem der Commedi[a] „Gli ingannati“ (Die Getäuſchten) zu gedenken, d[ie] wie ſchon berührt, dieſelbe Quelle zu Grunde liegt, aus welch[er] unmittelbar oder mittelbar auch Lope de Rueda zu ſeiner Com[e]dia de los Engaños und Shakeſpeare zu ſeinem: Was ihr wollt[?] geſchöpft haben.

Klein hat das Irrige der Angabe Crescembini's nachgewieſ[en] daß dieſes Stück ſchon drei Jahre nach der Calandria verf[aßt] worden ſei, weil die darin geſchilderte Begebenheit von der E[r]ſtürmung Roms ausgeht, ſie ſelbſt aber erſt eine geraume Zeit n[ach] dieſer ſtattfindet. Der früheſte Druck deſſelben ſtammt aus d[em] Jahre 1537, aus welchem auch von einer Aufführung berich[tet] wird. Es kann nicht viel früher geſchrieben ſein. 1543 erſch[ien] eine franzöſiſche Ueberſetzung von einem François Juſte unter dem Titel: Les abusés. Es muß alſo Aufſehen erregt haben [2]). In Proſa geſchrieben, zeichnet es ſich ſtellenweiſe durch pſychologiſche Feinheit der Motivirung und durch ethiſchen Gehalt der Motive aus, was gleich von der erſten Scene der als Pagen verkleideten Lelia mit ihrer Amme Clemenzia, ſowie von der anderen gilt, in

[1]) Delle commedie de gl' Academia Intronati da Siena. Siena 1611.

[2]) Eine verwandte Idee behandeln ſchon die Menächmen des Plautus. Als urſprünglichſte Quelle des vorliegenden Verhältniſſes aber wird Cinthio's Novelle (8. der 3. Decade) angeſehen, von welcher Bandello wohl erſt die Anregung zu ſeiner (der 36.) empfing. Ihr dichtete ſpäter Barnaby Rich wieder nach, der, wie man allgemein annimmt, von Shakeſpeare benutzt worden ſein ſoll. Doch ſprechen, wie A. Schmidt (Einl. z. Ueberſ. v. „Was ihr wollt,“ in der Ausgabe der deutſchen Shakeſp.-Geſellſchaft, Berl. 1869. 5. S. 145) ſchon ausgeführt hat, verſchiedene Gründe dafür, daß dieſer auch noch Gli ingannati, ſowie überhaupt das Buch, von welchem dieſes Stück nur den 2. Theil bildet „Il sacrifizio de gl' Intronati celebr. nei Ginochi d'un carnevale in Siena. Et gli Ingannati, commedia dei medesimi“, und ein noch ſpäteres Luſtſpiel „Gli inganni“ gekannt haben dürfte. Auch Klein weiſt, was oben noch zu berühren iſt, auf einen bemerkenswerthen Zug der Uebereinſtimmung hin. Die Commedia des Lope de Rueda ſtimmt beſonders im Eingange faſt ganz mit den Ingannati überein, nur daß das italieniſche Vorbild faſt überall feiner, ſowohl in den Motiven, als in der Behandlung erſcheint.

[3]) Du Verdier, Bibliotheca. Lyon 1585.

welcher sie ihrem ungetreuen Geliebten in dieser Verkleidung Nachricht von dem neuen Gegenstande seiner wankelmüthigen Liebe bringt und aus seinem Schmerze darüber die Gluth seiner neuen Leidenschaft, sowie die Verachtung der früheren, deren unglücklicher Gegenstand sie selbst war, erkennt. Klein weist hier auf die überraschende Aehnlichkeit zwischen der Scene Viola's mit Orsini bei Shakespeare hin.

Denselben Stoff, wie der Dichter degli Ingannati, hat auch Niccolò Secco oder Secchi in seinen Gli Inganni (Täuschungen) behandelt. Secco, einer mailändischen Familie entstammend, und in Brescia geboren, vereinigte gelehrte und militärische Bildung. Er hatte es zum Range eines Capitäns gebracht, stand bei Ferdinand dem Katholischen in Gunst und wurde von diesem um 1545 zu Gesandtschaften verwendet. Später zog er sich nach Montechiara, im Gebiete von Brescia, zurück, wo er ausschließlich den Studien oblag. Gli inganni [1]) scheinen sein erster theatralischer Versuch gewesen zu sein, da seine übrigen Komödien L'interesse (1581), La cameriera (1583) und Il beffo (1584) nicht nur viel später als sie im Druck erschienen, sie selbst aber schon 1547 in Mailand vor Philipp von Oesterreich zur Aufführung kamen. Es ist das Motiv der Ingannati nur complicirter. Es kreuzen sich die Liebesintriguen von zwei Geschwisterpaaren darin. Auch dieses Stück erschien 1611 in einer französischen Uebersetzung von Pierre de l'Arrivey in Troyes unter dem Titel Les tromperies [2]).

Von den hierher gehörenden sienesischen Dichtern sei vor allen der Erzbischof Alessandro Piccolomini, geboren zu Siena 1508, wegen seiner 1536 zu Ehren Carl's V. zur Darstellung gebrachten commedia l'Amor costante, erwähnt. Sie wurde im folgenden Jahre unter dem Titel: Commedia dello stordito intronato (der Name des Cardinals bei den Intronati) veröffentlicht [3]).

---

[1]) Firenze 1562.

[2]) Pierre de l'Arrivey, ein Italiener, der seinen Namen nur französirte, hat auch noch verschiedene andere italienische Dramen in's Französische frei übertragen, so u. A. den Aridosio des Lorenzino de' Medici in seinen Esprits, die Gelosia des Grazzini in seinem Le Morfondu, den Ragazzo des Dolce in seinem Le laquais.

[3]) Eine eingehende Angabe des Inhalts findet sich bei Klein. (a. a. O. IV. S. 757.)

Noch mehr als aus den Ingannati iſt aus ihr zu erſehen, daß dieſe romantiſche Novellenkomödie zuweilen mehr, als es dem reinen Luſtſpielcharakter entſpricht, in's Ernſte übergeht und vielleicht eben darum ein Gegengewicht in der Aufnahme einzelner burlesker Figuren ſuchte, die der Dichter in dieſem Falle in dem Poeta Ligdonio und in „Roberto gentilhuomo“ zwei phantaſtiſchen abenteuernden Liebesnarren, gefunden. Die romantiſche Novellenkomödie zeichnet ſich zwar dadurch aus, daß ſie ihre Verwicklungen zum Theile aus edleren Motiven hervorgehen läßt, aber ſie büßt dabei nur zu oft an wahrem Luſtſpielcharakter ein. Sie legt das Hauptgewicht auf die phantaſtiſche Verwicklung der Begebenheiten, aber ſie ſtellt dieſelben immer noch mehr in epiſcher, als in dramatiſcher Weiſe dar. Auch Piccolomini trat bei einem ſpäteren Aufenthalte in Padua in ein vertrauliches Verhältniß zu Aretino. Auf ſeine dramatiſche Dichtung blieb dies jedoch ohne Einfluß, da er auch in der 1760 vor Coſimo de' Medici in Siena aufgeführten und im demſelben Jahre gedruckten Komödie „Ordensio“ der früheren Richtung noch in der Hauptſache treu blieb [1]), nur iſt ſie in einem volksthümlicheren Tone und wie die frühere in Proſa geſchrieben. Wie ſo viele Verwicklungen der damaligen italieniſchen Luſtſpiele beruht auch dieſe auf Namensveränderungen, Verkleidungen und Geſchlechtsverwechslungen von Seeräubern geraubter Kinder, die durch Wiedererkennung ihre befriedigende Auflöſung finden. Die Raubzüge der Sarazenen gaben, wie ſchon berührt, die äußere Veranlaſſung, daß man, ohne den nationalen Boden der Zeitgeſchichte ganz zu verlaſſen, an verſchiedene Verhältniſſe und die daraus entwickelten komiſchen Situationen der alten griechiſch-römiſchen Luſtſpiele anknüpfen konnte.

Auch ſpäter dauerte dieſe Richtung noch fort und gewann, wie ſchon Gli Inganni des Secco bewieſen, ſporadiſch eine weitere Ausbreitung. Ein Beiſpiel davon iſt Sforza d'Oddi in Perugia, welcher als Mitglied der accademia degli Insensati il Forsennato genannt wurde. Er hat zwei Komödien: La prigione d'amore [2]) (das Liebesgefängniß) und L'Erofilomachia ovvero il duello d'amore

[1]) Auch von dieſer ſehr verwickelten Commedia hat Klein (a. a. O. IV. S. 769) einen Auszug gegeben.

[2]) Venezia 1591.

d'amicizia [1]) (Liebe und Freundschaft im Kampf) in diesem Charakter und noch eine dritte I morti vivi [2]) (die lebendigen Todten) im burlesken Genre geschrieben. Wichtiger aber noch ist Girolamo Parabosco, der 1520 in Piacenza geboren, schon früh nach Venedig kam, dort mit Aretin, Bentivoglio, Speron Speroni u. A. befreundet wurde, längere Zeit hier die Stellung als Organist und Kapellmeister von San Marco bekleidete und als solcher bereits 1557 (?) gestorben sein soll.

Quadrio gibt sieben Komödien des Dichters an: L'ermafrodito [3]) (der Hermaphrodit), Il ladro [4]) (der Dieb), I contenti [5]) (die Zufriedenen), Il marinajo [6]) (der Schiffer), La notte [7]) (die Nacht), Il Viluppo [8]) (Viluppo) und La fantesca [9]) (die Zofe). Es fehlt Il pellegrino, welcher in der mir vorliegenden Ausgabe, Venezia 1860, enthalten ist, wogegen dieser La fantesca und Il ladro fehlen. Im Ermafrodito sind zwei Handlungen, welche der Dichter auch noch selbständig als Il Viluppo und La notte bearbeitet hat, zu einer Verwicklung zusammengezogen, wovon er wohl auch nur den Namen hat. Parabosco suchte augenscheinlich in seinen, bis auf Il pellegrino in Prosa geschriebenen Stücken, die Intriguenkomödie mit der romantischen Novellenkomödie zu vermitteln, was auch von dem schon früher erwähnten Groto geschah. Im Entschiedensten gehört dieser Richtung Il Viluppo an. Klein, der von einigen dieser zum Theil sehr anstößigen Verkleidungs- und Verwechslungskomödien (deren Vorzüge in der tieferen Begründung der Charakteristik liegen, im Einzelnen aber, besonders in den Monologen sehr in's Breite gerathen sind) den Inhalt näher angibt, hält es für wahrscheinlich, daß Shakespeare in dem Magen Brunetto des Viluppo, der selbst wieder der Lelia der

---

[1]) Venezia 1594.
[2]) Venezia 1578.
[3]) Venezia 1549.
[4]) Venezia 1555.
[5]) Venezia 1560.
[6]) Venezia 1560.
[7]) Venezia 1560.
[8]) Venezia 1560.
[9]) Venezia 1597.

Ingannati nachgebildet zu ſein ſcheint, das Vorbild zu ſeinem Sebaſtian (Julia) in den beiden Veroneſern gefunden hat.

Auch Chriſtofero Caſtelletti aus Rom mit ſeinen Le stravaganze d'amore, die Narrheiten der Liebe, welche Klein ſehr hoch ſtellt, und in welchen drei verſchiedene Formen der Narrheit, darunter auch der verſtellte Wahnſinn als Motive benutzt ſind, gehört noch hierher.

Natürlich war die dramatiſche Dichtung, daher auch die komiſche, nicht auf die hier angeführten Orte beſchränkt, wennſchon in dieſem Jahrhundert Siena, Mantua, Florenz, Ferrara, Urbino, Venedig und anfänglich Rom Hauptſitze dafür waren. Akademien, die ſich der Pflege derſelben annahmen, gab es in allen größeren Städten, daher es immerhin möglich iſt, daß auch an anderen Orten eine reichere Entwicklung derſelben ſtattfand, nur daß uns bis jetzt die Nachrichten darüber fehlen. Einzelne Namen finden ſich übrigens in dem Verzeichniſſe der Dichter und Stücke dieſes Jahrhunderts auch noch aus vielen anderen Orten vor, ſo z. B. Bernardino Pino aus Cagli, deſſen Komödien ſehr beliebt geweſen ſein müſſen, da ſie viele Ausgaben erlebten. Sie erſchienen vielfach in Rom und in Venedig zwiſchen 1551 und 1608. Von Gli affetti liegen allein aus der Zeit von 1570—1608 ſechs Ausgaben vor. Auch Giambattiſta Marzii aus Città di Caſtello und Giov. Battiſta Calderari, Cav. di Malta, mögen aus gleichem Grunde hier von vielen Anderen genannt werden.

Auffällig iſt aber doch, daß von Neapel, welches ſo früh die Farce und eine komiſche Schauſpielkunſt ausgebildet hatte, faſt gar keine Nachrichten aus dieſem Zeitraume vorliegen. Erſt gegen Ausgang des Jahrhunderts treten hier zwei allerdings gewichtige Namen hervor, die zwei Männern der ernſten Wiſſenſchaft angehören, die Namen Giordano Bruno und Giambattiſta Porta.

Filoteo Giordano Bruno[1]) (oder Bruni), 1550 zu Nola geboren, widmete ſich neben ſeinen ernſten Studien ſchon früh poetiſchen und insbeſondere auch dramatiſchen Verſuchen, von denen jedoch bis jetzt nichts auf uns gekommen iſt. Er trat in den

[1]) Berti, vita di Giard. Bruno, Flor. 1868. Ginguené, a. a. O. VII. S. 524. Klein, a. a. O. IV. S. 474.

Dominikanerorden. Seine philosophischen Untersuchungen brachten ihn aber bald in einen inneren Widerspruch mit den Lehren und Vorschriften derselben, so daß er im Jahre 1580 sich diesem ihm unerträglichen Verhältnisse durch die Flucht entzog. Er wendete sich zunächst nach Genf, wo er mit seinen freisinnigen Anschauungen jedoch bald Anstoß erregte und von der strengen Orthodoxie Calvin's 1582 wieder vertrieben wurde. Er trat nun nach einander in Lyon, Paris, London, Wittenberg, Prag und Helmstädt als Lehrer und heftiger Gegner der scholastischen Philosophie und der Aristotelischen Naturlehre auf. Seine Rückkehr nach Italien, wo er in Padua lehrte, mußte ihm bei der dort herrschenden Reaction aber verderblich werden. Er wurde 1598 in Venedig vor die Inquisition gezogen und 1600 wegen seiner Irrlehren öffentlich verbrannt. Bruno ist einer der Gründer der neueren Philosophie, besonders derjenigen Richtung derselben, die man als pantheistische Naturphilosophie kennt. Giordano schrieb, wie es scheint, das einzige Lustspiel, welches wir von ihm kennen, in Paris, wo es im Jahre 1582 unter dem Titel: „Il candelajo (der Lichtzieher), Commedia del Bruno Nolano, Academico di nulla academia, detto il Fastidito," erschien. Es wurde mit seinen übrigen Schriften von der Inquisition unterdrückt. Eine Uebersetzung in's Französische trat 1633 unter dem Titel Boniface et le pédant hervor. Drei Thorheiten hat der Dichter zu Hebeln seines Lustspiels gemacht: die Liebesthorheit eines alten Geizhalses, den Glauben an die Negromantie und den gelehrten Pedantismus. Der alte Geizhals Bonifacio ist in die schöne Courtisane Vittoria verliebt. Um deren Hingebung auf eine billige Weise zu erlangen, sucht er sich der Künste der Zauberei zu bedienen, indem er zu diesem Zwecke die Hülfe des Negromanten Scaramuré durch seinen Diener Ascanio in Anspruch nimmt. Vittoria hofft dagegen mit ihrer Zwischenträgerin Lucia den alten Geizhals so viel wie möglich auszupressen. Aus diesem Verhältniß entwickelt nun Bruno eine komische Handlung, die an Unzüchtigkeit die Komödien des Bibbiena und des Machiavelli, die ihm wohl dabei vorgeschwebt haben mochten, noch fast übertrifft, aber weder die reine Lustigkeit des ersten, noch die künstlerische Bedeutung des letzten irgend erreicht. Diese Komödie ist wohl niemals aufgeführt worden und verdient auch nur wegen

der übrigen Bedeutung ihres Verfaſſers in der geſchich
wicklung des Dramas genannt zu werden.

Von ganz anderer Bedeutung hierfür iſt der ſein
rühmte Naturforſcher Giovanni Battiſta Porta
zu Neapel geboren. Er empfing eine ſorgfältige Ausbildun
ſchon früh ſich dem Studium der Naturwiſſenſchaften wid
Um ſeine Kenntniſſe darin zu erweitern, unternahm er
nach Frankreich und Spanien. Auch die von ihm bewirkt
der Accademia dei Secreti hatte die Förderung die
ſchaft zum Zweck, da niemand darin Aufnahme finden
ſich nicht einer der Medicin oder den Naturwiſſenſchaft
Entdeckung berühmen und dieſe nachweiſen konnte. D
vielfach in dem Wunderglauben und in den aſtrolog
urtheilen der Zeit befangen war, iſt nicht zu leugnen,
dies nicht dazu führen, die wirkliche Bedeutung dieſes
ſeiner Zeit zu verkennen, der der Erfinder der camera
die ſpäter zur Aufhellung des Problems des Sehens
beitrug. Porta iſt auch der Begründer der Phyſio
ſeine Reiſen waren weſentlich dieſem Zwecke gewidmet.
ferner die accademia degli Otiosi (der Müßigen), als
glied er zu ſeiner Erholung nun eben 14 Komödien ge
La sorella,[2]) L'Olimpia,[3]) La fantesca,[4]) La Trappo
Cinthia,[6]) I due fratelli rivali,[7]) La turca,[8]) La carbo
moro,[10]) La Chiappinaria,[11]) La furiosa,[12]) I due frate

---

[1]) Ginguené, VII. S. 116. Klein, V. S. 617.
[2]) Napoli 1584.
[3]) Napoli 1589.
[4]) Venezia 1592.
[5]) Bergamo 1596.
[6]) Venezia 1601.
[7]) Venezia 1601.
[8]) Venezia 1606.
[9]) Venezia 1606.
[10]) Viterbo 1607.
[11]) Roma 1609.
[12]) Napoli 1609.
[13]) Napoli 1614.

a tabernaria[1]), La notte[2]). — Porta, ſchwach in der Erfindung euer Motive, die er meiſt ſeinen Vorgängern entlehnte, war ausezeichnet in der Entwicklung, Verknüpfung und Löſung derſelben. Obhon er ſich an die Komödie der Römer anſchloß, ſuchte er doch vielich Elemente des romantiſch novelliſtiſchen Dramas in die ſeine mit ufzunehmeu, was beſonders in der, dem Orazio des Piccolomini achgebildeten Cinthia der Fall iſt. Hiermit hängt wohl auch theilreiſe die Neigung zum Empfindſamen zuſammen, in der er von inem Landsmann und Zeitgenoſſen Sannazaro beeinflußt worden in mag; eine Richtung, die im nächſten Jahrhundert entſchiedner ervortrat.

Das Luſtſpiel hatte hiernach in dem vorliegenden Zeitraum eine eiche Pflege erhalten. Die größten Geiſter der Zeit hatten ſich darin erſucht und einzelne hierbei ein ganz ungewöhnliches Talent entfaltet. Sie ſtanden aber faſt alle unter dem Einfluſſe der Vorbilder einer neurweckten Vergangenheit und der davon abgeleiteten Regeln, ſowie nter dem des Sittenzuſtands und des aus dieſem hervorgegangenen Geſchmacks ihrer eigenen Zeit. Jenes engte ihre Erfindungskraft in, ja unterdrückte ſie ſelbſt, dieſes trieb ſie in eine einſeitige und abei verderbliche Richtung. Die von der commedia erudita, von den olksthümlichen Spielen, der commedia dell' arte, und von der omantiſchen Novellendichtung kommenden Einflüſſe übten zwar hier nd da eine wohlthätige Wirkung aus; grade hier aber zeigte ich, daß es den italieniſchen Dichtern bei großem komiſchen Talente och an wahrhafter Erfindungs- und dramatiſcher Geſtaltungskraft ehlte. Beſonders iſt der Mangel an erſterer, die ſich oft ganz ur auf die Ausführung des Einzelnen beſchränkte, bemerkenswerth. Er tritt am entſchiedenſten bei einem Vergleiche der Productivität ieſer Dichter mit den ſpaniſchen Dichtern hervor. Cecchi iſt überaupt der einzige italieniſche Luſtſpieldichter des Jahrhunderts, der ine größere Fruchtbarkeit zeigt; die meiſten anderen ſtehen mit ur einer, oder wenn es hoch kommt, mit acht Komödien verzeichnet. Doch was will ſelbſt die Fruchtbarkeit Cecchi's gegen die eines ope de Vega oder auch nur gegen die Tirſo de Molina's ſagen?

[1]) Ronciglione 1616.

[2]) Sämmtliche Stücke Napoli 1726 in 4 Bdn.

Wie sehr das Lustspiel der Italiener aber auch im Banne der Nachahmung lag, so machte sich eine gesunde Reaction doch darin bei ihnen geltend, daß sie im Gegensatze zu den römischen Dichtern sich meist der Prosa bedienten. Nicht als ob ich damit sagen wollte, daß die Prosa überhaupt oder unter allen Umständen die angemessenere Redeform für die Komödie sei, sondern nur, daß sich hieraus erkennen läßt, wie die Beobachtung der Natur und des eigenen Lebens nicht völlig von ihnen vernachlässigt wurde. In zwei Punkten war, abgesehen von dem größeren Talente der Dichter für die eine oder die andere, die Komödie überhaupt besser als die Tragödie gestellt, zuerst weil der durch die Lehre von den drei Einheiten auferlegte Zwang für sie weniger beengend als für letztere ist, sodann weil das Lustspiel mehr noch als die Tragödie, die ihre Stoffe der Vergangenheit entnimmt, auf die Beobachtung des unmittelbaren Lebens angewiesen erscheint, da ihre Stoffe vorzugsweise diesem entnommen werden müssen. Was aber die Charakteristik betrifft, so zeigte sich, daß das Talent der Italiener weniger zu einer tieferen Motivirung und sorgfältigen Entwicklung als zur burlesken Darstellung neigt, in welcher sie Meister sind, und worin namentlich die Stärke der Komiker des vorliegenden Zeitraums bestand.

V.

Die Tragödie der Italiener im sechzehnten Jahrhundert.

Erste Anfänge. — Trissino; dessen Poetik; dessen Sofonisba. — Rucellai. — Luigi Alamanni. — Die Orazia des Aretino. — Giraldi Cintio; dessen Discorsi und dessen Orbecche. — Speron Speroni. — Lodovico Dolce. — Luigi Groto. — Tasso.

Die dürftigen Anfänge der Tragödie, denen wir im vorigen Jahrhundert zu begegnen hatten, wurden sehr bald vom Lustspiele und von den höfischen Festspielen in dem Maße verdrängt und erstickt, daß Trissino's Sofonisba nicht nur von vielen späteren Geschichtsschreibern, sondern auch von nicht wenigen zeitgenössischen und unmittelbar nachlebenden Schriftstellern, als die erste, den

Mustern der Alten nachgebildete und in ihrem Style verfaßte
Tragödie in italienischer Sprache angesehen werden konnte.

Schon unter Ercole I. (1471—1505) wurde aber eine Tra-
gödie des Antonio de Pistoja Filostrato e Pamfila (auch Il De-
metrio di Tebe[1]) genannt, den Quadrio als besonderes Stück
anführt) zur Aufführung gebracht, welche zum Theil noch in Ter-
zinen geschrieben, aber doch schon in Nachahmung der Alten mit
Chören zum Singen versehen war. Der Stoff dieser fünfactigen
in terza rima verfaßten Tragödie ist der Gismonda des Boccaccio
entlehnt. Sie war gewiß nicht die einzige. So erwähnt Quadrio[2])
eines Alessandro de' Pazzi aus Florenz, welcher um 1510 blühte
und mehrere Tragödien in Nachahmung der Alten geschrieben haben
soll, von denen freilich nichts als der Name einer einzigen, Didone,
übrig geblieben ist. Auch sonst wird noch mancher Aufführung von
Tragödien gedacht, worunter freilich zu dieser Zeit, wie z. B. aus
den Angaben des Maria Sanudo über den Inhalt einer als
tragedia bezeichneten Dichtung von Jacopo de Legname da Treviso
erhellt[3]), auch allegorische Festspiele verstanden wurden. Doch ist
Trissino nicht einmal der Erste gewesen, welcher den Stoff der Sofo-
nisba in Italien behandelt hat. Auch hierin hatte er einen Vorgänger
in dem Marchese Galeatto dal Carreto, welcher die seinige bereits
1502 dem Marchese von Mantua widmete[4]). Sie ist noch in Octaven
verfaßt und besteht aus einer Menge von Acten. Auch soll sie
solche Wunderlichkeiten enthalten, daß sie ihrer Zeit deshalb ab-
gelehnt worden ist.

Ebenso wenig ist festgestellt, ob die Sofonisba des Trissino
früher geschrieben worden, als die Rosmunda des Rucellai. Während
die Nachricht, daß erstere 1515 vor Leo X. aufgeführt worden sei,
mindestens zweifelhaft, ist dies dagegen für letztere völlig erwiesen.

---

[1]) Ancona (a. a. O. II. 223) berichtet nach den Notizie dall' Archivio mantovano des W. Braghirolli, daß sie 1499 in Mantua zur Aufführung kam und derselbe Antonio auch eine Commedia amorosa de amicitia einschickte.

[2]) A. a. O. III. 64.

[3]) Ancona, a. a. O. II. 229, nach den Auszügen aus dem Codex Marciana.

[4]) Sie erschien erst 1546 im Druck. Carreto hat auch zwei commedie: Il tempio d'amore, Milano 1519 und Le nozze di Psyche e di Cupidine geschrieben.

Nur soviel geht aus einem Briefe Rucellai's an Trissino vom 8. November 1515[1]) hervor, daß auch dessen Sofonisba zu dieser Zeit schon geschrieben war und aufgeführt werden sollte.

Das Erscheinen dieser Dichtung war epochemachend, obschon ihre Wirkung zunächst nur auf die engen Grenzen der höfischen Welt und der Akademien beschränkt blieb.

Giovan Giorgio Trissino[2]) wurde am 8. Juli 1478 zu Vicenza geboren. Da er schon mit sieben Jahren den Vater verlor, so hat er seine treffliche Erziehung hauptsächlich der Fürsorge seiner Mutter zu danken gehabt, welche dem alten Geschlechte der Bevilacqua in Verona entstammte. Er selbst brachte einen offenen Kopf und rastloses Streben hinzu. Das Griechische lernte er unter Demetrio Calcondilla und außer in den Kenntnissen der Sprachen und Literatur war er auch in den Specialwissenschaften der Mathematik, Physik und Architektur zu Hause. Mit zweiundzwanzig Jahren besuchte er zum ersten Mal Rom, in dem er später bei wiederholter Rückkehr einen größeren Theil seines Lebens zubringen sollte. Gleich nach dem Tode seiner ersten Gattin nahm er hier seinen Aufenthalt und gewann sich das Vertrauen Leo's X., sowie später Clemens' VII. Von beiden wurde er wiederholt zu Gesandtschaften nach Venedig und Wien verwendet. Sowohl die venetianische Republik, als seine Vaterstadt zeichneten ihn durch Ehrenämter aus. Nichtsdestoweniger sollte ihm letztere durch Erbstreitigkeiten mit einem Sohne aus erster Ehe, in denen er unterlag, für immer verleidet werden. Den Todeskeim schon im Herzen, ging er noch einmal nach Rom, um dort nur kurze Zeit später, Ende December 1550, zu sterben.

Als Schriftsteller und Dichter erstrebte und erwarb Trissino Anerkennung und Ruhm in mannichfaltiger Weise. Außer verschiedenen anderen Werken schrieb er ein Heldengedicht, L'Italia liberata dei Goti, in fünffüßigen Jamben[3]), ein Lustspiel I simili

---

[1]) Opere di Rucellai. Padova 1772. I. XVI.

[2]) Pier Filippo Castelli, Vita di Trissino. Vicenza 1753. — Niccolini, Giangiorgio Trissino. Vicenza 1864.

[3]) Roma 1547.

. S. 113), die Tragödie Sofonisba[1]), Le sei divisioni della oetica[2]), eine Poetik, eine Anzahl Gedichte unter dem Titel: ime[3]), sowie eine Uebersetzung der Dante'schen Abhandlung Della lgar eloquenza[4]). Es wirkte vieles zu dem außergewöhnlichen rfolge der Sofonisba zusammen. Zuerst die bis dahin in den agischen Versuchen der Italiener noch nicht in gleichem Maße reichte Reinheit und Glätte der Form, die harmonische Anordnung r Theile, die verständige Logik der inneren Entwicklung und das wählte Versmaß, der fünffüßige reimlose Jambus; wozu dann e hervorragende Stellung des Autors am päpstlichen Hofe, sein eitreichender Einfluß noch kam, welcher das Interesse der maß-bendsten Kreise auf diese Dichtung hinlenken mußte. Besonders ichtig für letzteres war, daß er durch seine Poetik an das Erheinen derselben eine die Gelehrtenwelt in Bewegung setzende rincipielle und theoretische Frage geknüpft hatte. Am meisten ı ihrem Erfolge hat aber doch die veränderte Richtung der Zeit igetragen, da man für die an den Höfen mehr und mehr in den intergrund tretende Komödie eines Ersatzes bedurfte. Denn so eit es sich übersehen läßt, fällt der Aufschwung, welchen die ragödie in Italien nahm, erst in die dreißiger Jahre, also nge nach Entstehung, ja selbst nach Erscheinen der Sofonisba n Druck. Bis hierher finden wir nur noch zwei Tragödien des ucellai, sowie eine des Martelli verzeichnet, doch gehören mögcherweise auch die Antigone des Alamanni und die Orazia des retino dieser Zeit noch mit an. Selbst dann blieb der Erfolg, elchen die Tragödie in Italien ausübte, überwiegend ein nur terarischer. Doch wuchs nun die Zahl der Dichter in dieser Gattung nd einige, wie Giraldi Cintio und Dolce, widmeten ihr ausdauernr ihre Kräfte. Auf der Bühne hat die Tragödie gleichwohl ı diesem Jahrhundert gegen das Hirtendrama noch immer zurückstanden.

Trissino's Poetik ist, was das Drama und insbesondere die

[1]) Roma 1524.

[2]) Vicenza 1529.

[3]) Vicenza 1529.

[4]) Sie ist mit beigefügtem lateinischen Text in der schon angeführten Ausgabe utte le opere ꝛc., Verona 1729, 2 Bde., 4°, enthalten.

Tragödie betrifft, kaum etwas Anderes, als ein Auszug der Aristotelischen, die ihm als Dogma galt. Sie zeichnet sich zwar im Ganzen durch Klarheit aus, leidet aber im Einzelnen an einseitiger Auffassung des Wortsinns, ohne Berücksichtigung der einschränkenden Nachsätze und der die dabei angewendeten Begriffe erklärenden Stellen anderer Werke des Philosophen. Bei der Feststellung des Begriffs der komischen und der tragischen Charaktere folgt er z. B. der Aristotelischen Erklärung, daß diese auf der Nachahmung besserer, jene auf der Nachahmung schlechterer Menschen beruhen, vergißt aber mit diesem Philosophen hinzuzusetzen, daß letzteres nicht im Sinne absoluter Schlechtigkeit gemeint sei, sondern das hierbei in Rede stehende Häßliche zum Theil in das Gebiet des Lächerlichen gehöre. Auch vergißt er zu untersuchen, was in dem griechischen Drama und der von ihm abgeleiteten Theorie des griechischen Philosophen auf Natur und Wesen des Dramatischen, sei es des Komischen oder des Tragischen, und was dagegen blos auf geschichtlicher Entwicklung und Ueberlieferung beruht, oder mit anderen Worten, was dem Drama seinem eigenthümlichen Wesen nach nothwendig ist und was dagegen in dem griechischen Drama nur Zufälliges war. Womit noch die Untersuchung zusammenhängt, ob der Begriff des Nothwendigen von Aristoteles im Einzelnen überall genau, weder zu weit noch zu eng, gefaßt worden ist. Nicht nur die Lehre von den drei Einheiten, sondern auch die von der Erkennung ist hierdurch für das italienische Drama, sowie für das Renaissancedrama überhaupt, verhängnißvoll geworden. Das starre Festhalten an der Findlingskomödie beruht sicher darauf. Auch in der Tragödie macht es sich in nachtheiliger Weise geltend. Das Schlimmste aber war, daß weder die Theorie noch die dramatische Praxis der Zeit einen Begriff von der Bedeutung der Schuld im Tragischen hatte und auch zum Theil gar nicht haben konnte, weil es hierzu den Meisten an der nöthigen Feinheit und Stärke des Gewissens fehlte.

Bei der dogmatischen Strenggläubigkeit, mit welcher Trissino die Lehren des Aristoteles, wie er sie auffaßte, festhielt, ist es nicht zu verwundern, daß er sich in seiner Dichtung auch selbst aufs strengste daran band. Ja, er ging in der Vorsicht, sie nicht zu überschreiten, eher noch weiter als sie. Dies läßt sich z. B. aus

er fast peinlichen Strenge erkennen, mit der er der historischen Ueberlieferung seines Stoffes gefolgt ist. Er entnahm ihn dem dreißigsten Buche der römischen Geschichte des Livius und wich nur an dem einen Punkte von dessen Darstellung ab, daß er zur Erklärung des hastigen Ehebundes, demselben ein ihr fremdes Motiv unterlegte: ein früheres Verlöbniß nämlich, welches Sofonisba auf Andrängen Karthago's widerwillig zum Opfer gebracht haben sollte. Man würde hierin eine Einsicht in das Wesen und in die Nothwendigkeit dramatischer Motivirung erblicken können, wenn Trissino nicht an anderen Stellen in auffälliger Weise dagegen gefehlt hätte. Der Stoff, den ich hier als hinlänglich bekannt voraussetzen darf, war sehr glücklich gewählt, da er einem der wichtigsten Abschnitte der römischen Geschichte entnommen ist, welche die Italiener, besonders zu jener Zeit, nun einmal als zu ihrer nationalen Geschichte gehörig betrachteten. Auch entbehrt derselbe nicht eines großen dramatischen Motivs. Ein Zug einfacher Größe läßt sich der Darstellung und Behandlung Trissino's nicht absprechen. Wenn man ihr aber auch zum besonderen dramatischen Verdienst die historische Treue noch hat anrechnen wollen, die sicher ein solches zwar ist, so lange sie nicht auf Kosten der dramatischen Entwicklung ausgeübt wird, so hat man doch übersehen, daß grade hier diese Treue mit einer zu großen dramatischen Dürftigkeit verbunden war und den Dichter mit daran hinderte, sein Motiv genügend zu vertiefen, ihm einen bedeutenderen Gesichtspunkt abzugewinnen und es zu reicherer Entwicklung zu bringen. Er hat es eben fast ganz so belassen, wie es die Historie ihm darbot, für seine Zeit aber immer etwas Anerkennenswerthes geleistet, nur daß er, gleich ihr, noch ganz im Banne der classischen Nachahmung stand. Nicht aber Seneca, sondern die Griechen, Sophokles und Euripides, waren ihm Vorbilder. Er nahm sogar wieder den Chor, wenn schon schüchtern, in die Handlung mit auf. Grade hierin zeigte er aber wie conventionell, unlebendig und gedankenlos diese Nachahmung war. Fehlte es den Italienern doch ganz an den Voraussetzungen, welche den Chor in der griechischen Tragödie erklärten und rechtfertigten, die aus dem Chore ja selbst erst erstand und sich erst allmählich selbständig gegen ihn behauptete, sich dann aber auch immer mehr von ihm zu befreien suchte. Dies war schon zu Euripides'

Zeiten der Fall, der doch noch Zeitgenosse des Sophokles, ja selbst noch des Aeschylos war. Schon jetzt hatte das Lustspiel sich ganz, die Tragödie aber so ziemlich von ihm befreit. Schon bei ihm erscheint derselbe bisweilen zum Zwischenspieler herabgesunken, bei Seneca immer. Das Feierliche, welches Trissino ohne Zweifel durch den Chor erzielen wollte, ist aber bei ihm mit einem solchen Mangel an dramatischer Bewegung verbunden, daß er hierin in dem entschiedensten Gegensatze besonders zu den Dramen des Aeschylos steht, in denen der Chor noch seine volle dramatische Bedeutung hatte, ja in denen ihm sogar noch gelegentlich die Rolle des Hauptspielers zufiel. Im Uebrigen herrscht bei Trissino der Monolog nicht nur vor, selbst noch der Dialog ist hier nicht selten kaum etwas Anderes als ein in die dialogische Form aufgelöstes Selbstgespräch. Die handelnden Personen sprechen häufig mehr nur über ihre Empfindungen, Leidenschaften und Conflicte, als daß sie diese unmittelbar zur Darstellung brächten; auch werden diese Dialoge zum Theil, wie z. B. gleich das erste Gespräch der Sofonisba mit Erminia, nur mit einer Hülfsperson geführt, welche lediglich dazu da ist, daß sich an ihr der Charakter und die Situation einer der Hauptpersonen entwickelt. Die Einführung der Vertrauten, welche für das neue classische Drama so charakteristisch ist und so verhängnißvoll wurde, und welche uns hier gleich in der ersten Scene entgegentritt, diente hauptsächlich dieser Art Auflösung des Monologs in die dialogische Form. Doch nicht blos Erminia, auch der Chor, die Dienerinnen und Boten haben, wenn man von den Meldungen absieht, hier kaum eine andere dramatische Bedeutung als diese.

Die Sofonisba wurde von Mellin de St. Gelais[1]) in Prosa und von Claude Mermet[2]) in Versen in's Französische übersetzt und rief außerdem viele Nachahmungen hervor, von denen wir einer der wichtigsten noch zu begegnen haben werden.

In einem ganz anderen Sinne als Trissino wurde Rucellai für die Entwicklung der italienischen Tragödie wichtig und ver-

---

[1]) Paris 1560.
[2]) Lyon 1585.

jängnißvoll. Giovanni Rucellai[1]), geb. 20. October 1475 zu Florenz, gehörte einem der angesehensten Florentiner Geschlechter an. Fünfundzwanzig Mal soll sich der Name in der Liste der Prioren der Stadt verzeichnet finden. Durch Giovanni's Mutter, die eine Schwester des großen Lorenzo war, wurde er auch noch dem Hause der Mediceer verwandt. Giovanni Rucellai selbst erhielt eine sorgfältige Erziehung und studirte unter Catanio Diacetto Philosophie. Die Orti (Gärten) Oricellarii[2]) wurden unter ihm zu einem der Mittelpunkte der gelehrten und gebildeten Welt von Florenz. Giovanni gehörte zu denen, welche den Mediceern die Rückkehr in ihre Vaterstadt bahnten. Er stand hierdurch fest in der Gunst derselben, besonders Leo's X., vor dem auch 1515 bei seiner Anwesenheit in Florenz des Dichters Rosmunda in jenen Gärten zur Aufführung kam. Rucellai wurde sowohl von ihm, als von Clemens VII. wiederholt zu Gesandtschaften benutzt. Der letztere ernannte ihn schließlich zum Gouverneur der Engelsburg und zum apostolischen Protonotar. In dieser Stellung soll er seine zweite Tragödie l'Oreste[3]) geschrieben haben, nachdem er sich durch sein der Georgica des Vergil nachgebildetes Lehrgedicht, Le api (die Bienen), großen Ruhm erworben hatte. Er starb kurze Zeit später (Ende 1525 oder Anfang 1526) an einem hitzigen Fieber.

Rucellai war, wie seine Briefe beweisen, mit Trissino innig befreundet, und soll diesem auch seine Rosmunda gewidmet haben. Gewiß stimmten sie beide in ihren Ansichten vom Drama im Wesentlichen überein. Gleichwohl bahnte Rucellai mit seiner Rosmunda insofern eine freiere Richtung an, als er seinen, der Geschichte der Lombarden des Paulus Diaconus entnommenen und der Zeit nach näher liegenden Stoff eigenmächtiger, seinen poetischen Zwecken entsprechend, auffaßte. Entschiedeneren, doch verderblichen, Einfluß gewann er noch dadurch, daß er in dieser Dichtung die Richtung auf

---

[1]) Siehe über ihn Opere di Giovanni Rucellai. Padova 1872. — Ginguené, a. a. O. VI. 42. — Ad. Stern, a. a. O. II. 50.

[2]) Der Name soll von einem technischen Ausdruck in der Tuchfärberei herkommen, dem die Rucellai ihren Wohlstand verdankten. Einer ihrer Vorfahren soll nämlich das Geheimniß a oricello, d. i. violett zu färben, aus dem Orient nach Florenz übertragen haben.

[3]) Venedig 1539.

das Schreckenerregende, Grausige nahm und hierzu das Beispiel gab. Die Handlung ist in der Hauptsache folgende. Alboin, König der Longobarden, besiegt Cunemondo, den König der Gepiden. Rosmunda, des letzteren Tochter, will den auf dem Schlachtfelde liegenden Vater trotz des dagegen ergangenen Verbotes beerdigen und wird hierbei ergriffen. Alboin erhält die Nachricht hiervon zugleich mit dem vom Rumpfe getrennten Haupt ihres Vaters, aus dessen Schädel er einen Trinkbecher zu machen befiehlt. Rosmunda, die ihm jetzt vorgeführt wird, reizt ihn durch ihre Schönheit jedoch in dem Maße, daß er sich leicht überreden läßt, sie aus politischen Gründen zu seinem Weibe zu machen. Rosmunda, von Rache für ihren Vater erfüllt und auch schon mit einem Anderen, dem Gepiden Almachide, verlobt, schaudert vor diesem Gedanken zurück. Allein dem gewissen Tode sonst preisgegeben und in der Erwartung, grade auf diesem Wege die sicherste Gelegenheit zur Rache und zur Befreiung zu finden, ergibt sie sich scheinbar darein. Alboin treibt in seiner Brutalität sie auch noch dadurch zum Aeußersten, daß er sie beim Hochzeitsmahle aus dem zum Becher verarbeiteten Schädel ihres Vaters zu trinken zwingt. Almachide bietet sich nun als Vermittler der Rache an. In Frauenkleidern verhüllt, gelingt es demselben, in das Schlafgemach des im Trunke eingeschlafenen Königs zu dringen, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen, das er Rosmunden triumphirend dann bringt.

Es ist ohne Zweifel viel Rohes und Abstoßendes in den Motiven dieser Handlung, die keineswegs geeignet ist, Mitleid und Furcht, sondern nur Abscheu und Grausen zu wecken. Dies wird um so empfindlicher, als Rucellai besonders in der ersten Hälfte die Antigone des Sophokles zum Vorbilde nahm und an diese fast wörtlich im Einzelnen anklingt. Etwas milder wird man, diesen Dichter zu beurtheilen, aber geneigt, wenn man die Thatsache in's Auge faßt, daß die Tragödie der Italiener nicht nur damals, sondern auch später, dieser von ihm hier eingeschlagenen Richtung immer wieder auf's Neue huldigt, so daß, wie sehr sie mit unseren heutigen Empfindungen in Widerspruch steht, sie dem Geiste dieser Nation, besonders dem jener Zeit, doch in bestimmter Weise entsprechen mußte. Eine Tragödie, wie die seinige unter den Händen Giraldi Cintio's und Spero Speroni's wurde, war nichts

als der entsprechende Gegensatz zur Komödie der Bibbiena, Machiavelli, Arioſto und Dolce. Wolluſt geht nicht ſelten mit Grauſamkeit Hand in Hand oder endet mit ihr. Die Römer liebten gleichzeitig die Pantomime und die Gladiatorenſpiele. Auch war es natürlich, daß eine Zeit, welche auf einem der wichtigſten praktiſchen Gebiete, auf dem der Politik, grundſätzlich Urtheil und Handlung ganz von der Moral trennte, in der Beurtheilung und Darſtellung moraliſcher Verhältniſſe und Beweggründe nicht eben ihre Stärke zeigen konnte. Wenn das Luſtſpiel dieſer Zeit daran litt, daß es Vieles unter den Geſichtspunkt der bloßen Zweckmäßigkeit ſtellte, was unter den Geſichtspunkt der Moral gehört und hierdurch das ſittliche Gefühl verletzt, ſo wurde hier wieder Vieles in einer ein geſundes ſittliches Gefühl verletzenden Weiſe unter den ſittlichen Geſichtspunkt geſtellt.

Dies läßt ſich recht überzeugend an einer Stelle in Martelli's Tullia nachweiſen, in welcher dieſe den Schweſter- und Gattenmord in folgender, mit der Anſchauung des Dichters und wohl auch der Zeit übereinſtimmenden Weiſe rechtfertigt:

Todt iſt die Schweſter und der Gatte, und
Gerecht war dieſe That. Denn wo's ein Reich
Gilt zu erwerben, gibt es kein Geſetz
Der Menſchen, noch der Götter, das man nicht
Befugt zu brechen wäre!

Es iſt dies die Lehre Machiavelli's, die Lehre der Zeit, der man in den Tragödien derſelben in verſchiedenen Variationen begegnet. Doch iſt Martelli's Tullia, in der dieſer Dichter die grauſigen Wirkungen Rucellai's noch zu überbieten ſuchte, auch von den ſpäteren Italienern ſehr hoch geſtellt worden.

Lodovico Martelli, 1499 zu Florenz geboren und ſchon 1527 zu Salerno geſtorben, hat nur dieſes eine Drama gedichtet[1]).

Daß ſich grade in dieſer Art Stücken ein nationaler Zug offenbart, wird auch noch dadurch beſtätigt, daß ſie es vorzugsweiſe geweſen ſind, welche der Tragödie die weiteren Kreiſe der Nation erſchloſſen. Doch dauerten darum die glätteren Nach-

[1]) Es ſcheint in keiner früheren Ausgabe als in der der geſammelten Werke, Firenze 1548, enthalten zu ſein.

ahmungen der Alten und ihrer Stoffe noch fort. Als eine der vorzüglichsten Arbeiten hiervon galt die Antigone des Alamanni. Es ist streng genommen nur eine Uebersetzung der Sophokleischen, daher ich sie nur wegen der persönlichen Bedeutung des Verfassers besonders hervorhebe.

Luigi Alamanni, dessen ich schon bei der Komödie (S. 113) zu gedenken hatte, gehörte einer angesehenen florentinischen Familie an. Den Medici anfänglich verbunden, gerieth er später in ein feindseliges Verhältniß zu dem Cardinal Julian, welches ihn nach dessen Erwählung zum Papste, als Clemens VII., zur Flucht aus Italien zwang. Er fand am Hofe Franz I. ehrende Aufnahme und schrieb wohl erst hier die oben bezeichnete Tragödie[1]). Bei seiner Vorliebe für diese Dichtungsform — er spricht mit Bewunderung über eine Aufführung von Cintio's Orbecche, welcher er 1541 in Florenz beiwohnte — unterliegt es kaum einem Zweifel, daß er die Bekanntschaft des französischen Hofes mit den Tragödien der Italiener vermittelte.

Die Orazia des Aretino gehört dieser Richtung ebenfalls an. Daß ein Geist, wie der seine, sich auch in der Tragödie versuchte, kann nach Allem, was über Aretino gesagt worden ist, nicht Wunder nehmen. Daß er bei seiner erklärten Abneigung gegen die Nachahmer im Lustspiel sich hier aber so eng an die Vorbilder der Alten[2]) und an die geschichtliche Ueberlieferung band, welcher er folgte, beweist, wie viel abhängiger, als im Lustspiel, die Geister hier von der Aristotelischen Theorie waren, was bei Aretino wohl noch damit zusammenhing, daß das Gebiet der Moral, auf dem er sich hier zu bewegen hatte, ein ihm zu wenig vertrautes war. So wenig Aufsehen diese Tragödie zu Lebzeiten des Dichters erregt zu haben scheint, da man nicht einmal weiß, wann sie ungefähr von demselben geschrieben worden, so viel Staub hat sie später auf dem Gebiete der Kritik aufgewirbelt, wegen des Verdachtes, daß Corneille, welcher denselben Stoff behandelte, aus ihr geschöpft habe, was übrigens,

---

[1]) Dieselbe erschien 1533 in Lyon; eine Ausgabe seiner Werke Florenz 1859.

[2]) Nur in der Verwendung des Chors wich er von der Darstellungsweise der Alten ab. Er ließ das römische Volk zwar auftreten, aber nicht sprechen. Nur einzelne allegorische Figuren ergreifen am Schluß jedes Actes das Wort.

da die Dichtung Corneille's sich fast überall über die Dichtung Aretino's erhebt, nicht grade eine Herabsetzung einschließen würde. Man kann daher den Inhalt dieser Tragödie bei fast allen Literarhistorikern in weitläufiger Weise dargelegt, mit dem der Corneille'schen Dichtung verglichen und Näheres über diesen Streit, dem ich hier aus dem Wege gehe, mitgetheilt finden [1]). Ich schließe mich der Ansicht Ginguené's an, daß, falls Corneille hierbei Aretino benutzt hätte, er dieses bei seiner nicht zu bezweifelnden Wahrheitsliebe auch ebenso offen ausgesprochen haben würde, wie ohne jede äußere Veranlassung in Bezug auf die spanische Quelle seines Cid. Auch sonst ist die Unparteilichkeit, mit welcher jener Geschichtsschreiber diese und ähnliche Fragen behandelte, um so mehr anzuerkennen, als man die Franzosen hierin so oft nationaler Vorurtheile beschuldigt und zu beschuldigen hat. Ginguené stellt das Corneille'sche Werk in den ersten drei Acten weit über das des Italieners, gibt dagegen diesem in der Führung der letzten Acte den Vorzug.

Es fehlte Aretino das Wesentliche zum tragischen Dichter — Herz und Gewissen. Doch brachte er einen ungewöhnlichen Kunstgeschmack und eine bedeutende Intelligenz dazu mit, in der jedoch der Verstand vorherrschte. Hierauf und auf der strengen Anlehnung an des Livius Darstellung beruht es, daß er gleichwohl das sittliche Gefühl minder als Rucellai verletzt.

Erst mit Giraldi Cintio scheint aber die Tragödie auf der Bühne Raum gewonnen zu haben. Giovanni Battista Giraldi Cintio (oder Cinthio, Cinzio) wurde 1504 in Ferrara geboren. Obgleich zum Arzte gebildet, widmete er sich doch schon früh literarischen und poetischen Studien, die ihn auch endlich zur völligen Aufgabe jenes Berufs bestimmten. Der Erfolg seiner ersten Tragödie Orbecche war hierfür entscheidend. Er bestieg jetzt (1541) den Lehrstuhl der römischen Literatur. Das Ansehen, in welchem er am ferraresischen Hofe stand, führte aber einen Streit mit dem Geheimsecretär Alfonso's II., G. B. Pigna [2]), herbei, dem er nur

---

[1]) Signorelli, a. a. O. t. III. 126. — Ginguené, a. a. O. VI. 129. — Chasles, Ph., Moeurs, Drames etc. Du XVI. siècle. — Klein, a. a. O. V. 356.

[2]) Näheres darüber bei Barotti, Memorie de' Letterati Ferraresi.

eben noch ſeine Discorsi intorne al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie[1]) etc., eine Art Poetik, gewidmet hatte. Giraldi's Weggang von Ferrara war die Folge hiervon. Bald (1566) wurde ihm aber durch die Berufung als Profeſſor der Beredſamkeit an die Univerſität von Mantua hierfür Erſatz geboten. Ihm folgte 1568 eine andere an die Univerſität von Pavia. Hier blieb er bis Kränklichkeit ihn zurück in ſeine Vaterſtadt trieb, wo er gegen Ende des Jahres 1573 verſchied.

Berühmter als durch ſeine acht Tragödien iſt Giraldi Cintio freilich durch ſeine Novellen, Ecatomiti (Hundert Fabeln), geworden. Doch war der Erfolg ſeines erſten, ſchon oben genannten Dramas gleichfalls ein ungeheurer. Die erſte Aufführung deſſelben fand in ſeinem Hauſe in Gegenwart des Herzogs Ercole II. ſtatt. Viele Details darüber verdanken wir Cintio ſelbſt[2]). Hiernach wurde die Orbecche von einem gewiſſen Flaminio, einem noch ganz jungen Menſchen, die Rolle ihres Vaters von Sebaſtiano Clarignano da Montefalco geſpielt, welchen Giraldi den Roscius ſeiner Zeit nennt, und der, wie es ſcheint, an der Spitze einer Truppe ſtand. Die Muſik war von Alfonſo della Vinola oder Viola, die Decoration von Girolamo Carpi da Ferrara. Die Wirkung war eine ſolche, daß es weder an Thränen und Schluchzen, noch an ohnmächtigen Weibern fehlte.

Dies beruhte mit darauf, daß Giraldi den Stoff ſeiner Tragödie nicht der Sage oder Geſchichte, ſondern einer ſeiner Novellen entnommen hatte, daher dieſer, wie er auch ſonſt immer beſchaffen ſein mochte, unmittelbarer als die Stoffe der Alten in dem Geiſte ſeiner eigenen Zeit von ihm ergriffen und behandelt werden konnte[3]). Auch überbot er nicht nur die Weiſe Rucellai's, durch Schrecken und Grauſen zu wirken, ſondern führte zugleich noch das Rührende, Schmelzende in das Trauerſpiel ein. Beides mochte wieder

---

[1]) Venedig 1554. Dieſe mir vorliegende Ausgabe enthält auch die Fehdebriefe der beiden Gelehrten.

[2]) In der Widmung an Ercole II. und in den Discorsi intorni al comporre de' romanzi etc.

[3]) Giraldi war ſich, wie ſeine Discorſi beweiſen, auch deſſen bewußt und verfuhr bei den meiſten Stücken in ähnlicher Weiſe.

ıf ſeiner Vorliebe für Seneca beruhen, zu der er ſich offen in inen Discorſi bekennt[1]), wofür es bezeichnend iſt, daß er ſich für e Wirkungen, welche die Tragödie ausüben ſoll, nicht mehr wie riſſino der Ausdrücke tema und misericordia[2]), ſondern orrore und ɔmpassione[3]) bedient.

Der Inhalt der Orbecche iſt aber folgender: Orbecche, die Tochter s perſiſchen Königs Vulmone, hatte als Kind ganz abſichts- und verindnißlos das blutſchänderiſche Verhältniß ausgeplaudert, welches re Mutter mit ihrem eigenen Sohn, Orbecche's älterem Bruder, nterhielt. Der König, der ſeine Gattin bei der That überraſchte, tödtete ide. Orbecche, zur Jungfrau herangewachſen, unterhält nun heimcherweiſe aber auch ſelbſt ein Verhältniß mit einem Armenier, amens Oronte, das nicht ohne Folgen geblieben iſt. Der König im egriff ſie zu vermählen, entdeckt das Geheimniß. Er läßt die inder Orbecche's und Oronte's ergreifen und morden, und ſendet r Tochter die zerſtückten Leichen derſelben. Orbecche tödtet hierauf ren Vater und dann noch ſich ſelbſt.

Der überwältigende Eindruck dieſes Stücks, deſſen Grauſamiten durch die Behandlung noch ſehr hervorgehoben worden ſind, hützte den Verfaſſer doch nicht vor Einwürfen. Daher er in inen nächſten Stücken einen etwas gemäßigteren Ton anſchlägt, ſonders in dem Altile[4]), in dem er ſich mit einem einzigen Chorde begnügt. Auch bekennt er in ſeinen Discorſi: „daß es ur aus Nachgiebigkeit gegen das Publicum geſchehen ſei, wenn er in Altile, in la Selene und in Gli Antivalomeni die ſchwächere orm der Tragödie, mit glücklichem Ausgang, gewählt habe. Doch

[1]) Hier heißt es S. 220. Et anchora che Seneca tra i latini non habbia ai posta mano alle tragedie di fin felice ma solo si sia dato alle meste n tanta eccellenza, che quasi in tutte le sue tragedie egli avanzò, per anto a me ne paia, nella prudenza, nella gravità, nella maestà, nelle ntenze tutti i Greci, che scrissero mai, quantunque nella elocutione otesse essere più casto e più colto egli non è etc.

[2]) A. a. O. S. 95.

[3]) A. a. O. S. 219.

[4]) Es ſcheint davon keine frühere Ausgabe, als die von 1582 (Venezia), erienen zu ſein, welche alle acht Tragödien des Dichters l'Altile, l'Eufemia, la elene, l'Epitia, l'Orbecche, la Didone, la Cleopatra, l'Arrinopia und Gli ntivalomeni enthält.

hat er nichtsdestoweniger in dem letzten Stück wieder seinem Hange zum Schrecklichen Genüge gethan. Im Uebrigen mag hier nur noch seiner Epitia gedacht werden, weil sie denselben Stoff, wie Shakespeare's Maß für Maß, nach einer seiner Novellen behandelt, freilich in zum Theil roher und nüchterner Weise. Dem Shakespeare'schen Drama liegt, wie man annimmt, die Erzählung und das Drama Whetstone's (Promos und Cassandra) zu Grunde, doch scheint, worauf Klein bereits hinwies, nicht nur Whetstone, sondern auch Shakespeare, wenn schon vielleicht nicht mit Giraldi's Tragödie, so doch mit seiner Epitia-Novelle bekannt gewesen zu sein.

Die von Giraldi Cintio in seiner Orbecche eingeschlagene Richtung wurde kurze Zeit später von Spero Speroni auf ihren Gipfel gebracht. Was bei jenem nur im Hintergrunde der Vorgeschichte ein Nebenmotiv bildet, ist hier, in der Tragödie Canace e Macaro, zum Mittelpunkt der Darstellung und in die grellste Beleuchtung gestellt worden, ein blutschänderisches Verhältniß, wenn auch nicht wie dort, als Zerrbild desjenigen im König Oedipos, zwischen Mutter und Sohn, so doch zwischen Bruder und Schwester.

Speron Speroni degli Alvarotti[1]), geb. 12. April 1500 zu Padua, hatte in Bologna studirt und gehörte zu den ersten Gelehrten der Zeit. Der Tod seines Vaters nöthigte ihn, die Universitätscarrière aufzugeben. Dafür wurde er später von verschiedenen Fürsten in's Vertrauen gezogen und zu wichtigen Gesandtschaften verwendet. Er brachte so unter Anderem auch längere Zeit in Rom zu und trat in Beziehung zu den bedeutendsten Männern der Zeit, insbesondere zu Carlo Borromeo, der ihn sehr hochschätzte, sowie zu Tasso, der ihn den Vater der Erkenntniß (degli studii il padre) genannt. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er wieder in Padua, wo er hoch bejahrt, am 12. Januar 1588, starb.

Seine Werke[2]) legen Zeugniß von der Vielseitigkeit seines Wissens und Geistes ab, doch kann hier auf dieselben nicht weiter eingegangen werden. Der Stoff der vorgedachten Tragödie, welche bereits 1546 im Druck erschien, vorher aber von ihm in der Acca-

---

[1]) Ginguené a. a. O. V. — Klein a. a. O. V. S. 306. Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti. Venezia 1740. 5 Bde. 4°.

[2]) Siehe die vorige Anmerkung.

demia degli Infiammati mit ungeheurem Erfolge vorgelesen worden war, wurde schon von den Griechen, im Aeolos des Euripides, und, nach Sueton, auch von den Römern behandelt. Speroni entnahm ihn der elften Heroide des Ovid. Er suchte den Gegenstand dadurch zu mildern, daß er die Geschwister zu Zwillingen machte und ihre Liebe als Ausfluß der Rache der Venus darstellte. Doch blieb die Canace nicht ohne Anfechtung. Noch vor ihrer Veröffentlichung waren unbefugter Weise Abschriften davon verbreitet worden, die eine ziemlich scharfe, dem Bartolomeo Cavalcanti zugeschriebene Kritik hervorriefen. Auch sie wurde anfangs nur auf jene Weise verbreitet, erschien aber (1550) im Druck. Speroni glaubte jetzt nicht länger schweigen zu können. Er beantwortete sie zunächst mit sechs öffentlichen Vorlesungen, die er darüber und dagegen hielt, was eine Parteiung und einen Federkrieg zwischen den Gegnern und den Vertheidigern der Canace veranlaßte, unter welchen letzteren sich u. A. Ingegneri, Dolce und Guarini befanden. Dieser hebt an der Dichtung besonders die Anmuth und Leichtigkeit der Sprache hervor, die ihm bei seinem Pastor fido als Muster gedient habe, und wohl auch Tasso bei seinem Aminta vorgeschwebt haben dürfte.

Wir, denen Stücke wie die Canace heute nur einen abstoßenden und zugleich langweiligen Eindruck machen, werden freilich die Wirkung, die sie zu ihrer Zeit ausübten, nie recht begreifen können, was uns bei Webster's doch vielfach abstoßenderem und der Canace sicher nachgebildeten: 'Tis pity she's a whore, immerhin möglich ist, weil hier Alles ganz in der Farbe der Zeit, der Situation und der Leidenschaften aus lebendigen Motiven und mit dem Ausdruck des unmittelbaren Lebens behandelt erscheint.

Lodovico Dolce, dem wir schon im Lustspiele als einem dem Aretino verwandten Geist begegneten, schloß sich diesem auch darin an, daß er die meisten seiner Tragödien in unmittelbarer Nachahmung der Alten dichtete. Seine Jocosta[1]) und seine Ifigenia, eine Hecuba und seine Medea[2]) sind dem Euripides, sein Aga-

[1]) Venezia 1549.
[2]) Venezia 1566.

memnone und sein Tieste[1]) dem Seneca nachgebildet. Er versuchte sich aber auch auf dem von Giraldi Cintio eingeschlagenen Wege in seiner Marianna, deren Stoff er der biblischen Geschichte entlehnte, und in seiner Dido, die auch schon Giraldi zum Gegenstande einer Darstellung gemacht hatte. Wogegen die Marianna später von Calderon, Tristan l'Hermite, Massinger (Großherzog von Mailand), Voltaire, Hebbel und vielen Anderen behandelt werden sollte. Die Vergleiche, zu denen dies Anlaß gab, haben verschiedene Geschichtsschreiber, wie Ginguené und Klein, zu einem näheren Eingehen auf diese Stücke bestimmt. An Kraft der Situation und des charakteristischen, dramatischen Ausdrucks kann sich die Marianna Dolce's zwar in keiner Weise mit den Dichtungen Calderon's oder Hebbel's messen, unter den italienischen Tragödien jener Zeit nimmt sie jedoch, besonders durch die Kraft der Leidenschaft, einen hervorragenden Rang ein. Sie wurde zuerst in Ferrara in einem Privathause und, obschon ohne charakteristisches Costüm und ohne Decoration, mit einem solchen Erfolge zur Aufführung gebracht, daß sie der Herzog nun auch auf seinem Theater darstellen lassen wollte. Der Zudrang war so ungeheuer und von solchen Unordnungen begleitet, daß die Vorstellung aber unterbleiben mußte.

Die Menge der tragischen Dichter, die jetzt plötzlich hervortraten, läßt allein schon erkennen, daß die Tragödie eine allgemeinere Theilnahme zu erregen begann, wenn sie auch noch meist eine blos literarische war. Von den so entstandenen Arbeiten mag zunächst noch l'Edippo des Giovanni Andrea dell' Anguillara, geboren 1517 zu Sutri, hervorgehoben werden, weil Quadrio ihn als eine der besten Tragödien bezeichnet, welche Italien überhaupt hervorgebracht habe. Allein die Vorzüge dieses Stückes fallen wesentlich nur dem Sophokles zu, weil es wenig mehr als eine, was die äußere sprachliche Form betrifft, zwar sehr verdienstliche Uebertragung der gleichnamigen Dichtung des Griechen ist[2]). „So oft — heißt es bei Ginguené — der König Oedipus von den Italienern auch bearbeitet wurde, immer gehören die Schönheiten

[1]) Venezia 1543. In der Ausgabe von 1566 sind alle diese sechs Stücke enthalten.

[2]) Anguillara machte sich auch durch eine Uebersetzung des Ovid verdient und berühmt.

dem Sophokles, die Fehler dagegen nur ihnen." So war es ferner ein Oedipus, doch nur eine wortgetreue Ueberſetzung des griechiſchen, von Orſato Giuſtiniani, deſſen Aufführung durch die Akademie von Vicenza (1585) daſelbſt den Bau des berühmten olympiſchen Theaters von Palladio veranlaßte. Der Dichter Luigi Groto, geb. 1541, geſt. 1585, der, obſchon blind, auch als Redner und Schauſpieler berühmt war, wurde zu derſelben eingeladen, um in den letzten Scenen den geblendeten Oedipus darzuſtellen, den in dem vorausgehenden Theile ein anderer Darſteller gegeben hatte. Von dieſem Luigi Groto oder Grotto liegen auch zwei Tragödien l'Adriana[1]) und la Dalida[2]) vor. Die Dalida ſcheint das frühere Stück geweſen zu ſein, da es der Dichter in der vom Jahre 1572 datirten Widmung als eine Jugendarbeit bezeichnet. Doch auch die Adriana wird nach den Darlegungen Klein's noch vor 1562 geſchrieben ſein müſſen, da Arthur Brooke in ſeinem Gedichte Romeus und Juliet ſich wahrſcheinlich auf dieſelbe bezieht. Anklänge an die Groto'ſche Dichtung machen es wahrſcheinlich, daß Shakeſpeare ſie ſo, wie ſie in der Ausgabe von 1582 vorliegt, gekannt habe. Wie er ſelbſt mittheilt, hat Groto dieſe Tragödie nach der Novelle Giulietta des Luigi da Porto[3]) gedichtet, mit welcher ſie hier und da ſogar wörtlich übereinſtimmt. Aus ihr haben dann Bandello, die veroneſiſche Dichterin Clizia[4]), Maſuccio da Palermo, Belleforeſt, Brooke und Paynter (Palace of pleasure) geſchöpft. Der ſpaniſchen Bearbeiter dieſes Stoffs für die Bühne, Lope de Vega und Rojas, ward bereits früher gedacht. Zu den Stellen, welche auf eine Bekanntſchaft Shakeſpeare's mit der Adriana Groto's hindeuten, rechnet Klein die Abſchiedsſcene Latino's von Hadriana. Beſtimmter treten die Anklänge in der ſpäteren Scene zwiſchen Adriana und ihrer Mutter hervor. Der Griff, welchen Groto mit

[1]) Venezia 1583.

[2]) Venezia 1582. Luigi und Giuſ. Grotto gaben 1777 die Lebensgeſchichte des Dichters heraus.

[3]) Luigi da Porto (geb. 1485, geſt. 1529 zu Vicenza) hat nur dieſe eine Novelle geſchrieben, welche zuerſt 1535 in Venedig erſchien, 1831 unter dem Titel Giulietta e Romeo in Rom neu aufgelegt wurde.

[4]) L'infelice amore dei due fidelissimi amanti Giulia e Romeo, Scritta in ottava rima da Clizia, nobile Veronese. Venezia 1533.

seiner Adriana gethan, war jedenfalls ein sehr glücklicher. Auch ist die Anlage seines Stücks und die Anordnung des Stoffs im Allgemeinen zu loben. Nur fehlt es Groto an lebendig gestaltender Kraft. Dazu mußte die antikisirende Behandlung des modernen romantischen Stoffs die eigenthümliche Natur und Frische der Motive ebenso schädigen, wie dies durch die gesuchte Künstelei des sprachlichen Ausdrucks geschah, die damals schon in verschiedenen poetischen Werken hervortrat.

Die fünf Tragödien, Merope, Tancredi, Galatea, Vittoria und Polidoro, des Pomponio Torelli di Monte Chiarugula (geb. zu Parma, gest. 1608 zu Piacenza) verdanken wohl ebenfalls ihr fortdauerndes Leben in der Literaturgeschichte einzig dem Umstand, daß der Gegenstand der ersten dieser Tragödien später von anderen, bedeutenderen Dichtern behandelt worden ist, was zu einem Vergleiche derselben mit ihr ermunterte. Doch führte selbst noch Torelli den Zug der Merope des Maffei, Zeno, Voltaire und Alfieri nicht an, da, wie Ginguené nachgewiesen, der Stoff schon vor ihm dramatisch bearbeitet worden war. Dieser Gelehrte rechnet zwar das Drama Torelli's mit zu den besten Tragödien der Zeit, doch nur wegen seiner Glätte und Regelmäßigkeit; er gibt immerhin zu, daß es heute nur noch den Eindruck des Veralteten ausübe. Ebenso wurde die zu ihrer Zeit sehr hoch geschätzte Semiramide des Muzio Manfredi aus Cesana wohl nur durch den Umstand vor dem Versinken in dem allgemeinen Strom der dramatischen Production jener Zeit geschützt, daß auch ihr Gegenstand von Dichtern wie Crebillon, Calderon, Voltaire wieder behandelt wurde. Das blutschänderische Verhältniß zwischen Mutter und Sohn, welches der Italiener darin mit unerhörter Kühnheit in's volle Licht gestellt und das doch von Calderon völlig umgangen werden konnte, trug ohne Zweifel zum Erfolge seines Stücks wesentlich bei. Hat doch auch die Acripanda des Antonio Decio da Orti aus Rom (eines Freundes des Tasso), mehr durch ihre kecke Unzüchtigkeit, ihre Gräuel, ihre gesuchte Bildlichkeit, als durch wahre dramatische oder selbst nur allgemein poetische Vorzüge eine Berühmtheit zu ihrer Zeit erlangt, die nachwirkend ihren Namen noch immer durch die Geschichtsbücher trägt.

Selbst die von einem ganz anderen Geiste durchdrungene Tra-

gödie Il Re Torrismondo[1]) des Taſſo verdankt ihre Hervorhebung nicht ſowohl ihren Vorzügen als der anderweiten großen Bedeutung ihres Verfaſſers. Taſſo hat den Plan zu dieſer Tragödie noch in der Zeit ſeines Glückes (1573) entworfen und wahrſcheinlich den erſten Act und die erſte Scene des zweiten auch damals geſchrieben, da ſie bereits im zweiten Theil ſeiner 1582 in Venedig erſchienenen Schriften enthalten ſind. Erſt 1586, nachdem er, erlöſt aus ſeiner traurigen Gefangenſchaft, der Einladung des Herzogs von Mantua folgend, ſich zu dieſem begeben hatte, wurde dieſe Dichtung von ihm aber zu Ende geführt und auch das Begonnene neu überarbeitet. Sie erſchien ſo 1587 im Druck. Es iſt wohl nicht zu bezweifeln, daß das traurige Schickſal des Dichters nicht ohne nachtheilige Einwirkung auf ſie blieb, aber ebenſo unrichtig, wie Klein's Behauptung, daß dieſelbe im Irrenhauſe beendet worden ſei, will mir die andere erſcheinen, daß einzig dem Schickſale des Dichters alle Schwächen und Fehler zuzurechnen ſeien. Ob Taſſo bei all ſeinem Dichtergenie wahres dramatiſches Talent beſaß, laſſe ich dahingeſtellt ſein, obſchon die bis zu dreihundert Verſen langen Reden ſeines Dramas allein ſchon dagegen ſprechen. Daß aber die Fehler dieſer Dichtung zum großen Theil im Stoff, ſowie im Plane derſelben liegen, wird ein Blick auf den Inhalt derſelben in überzeugender Weiſe erkennen laſſen.

Torrismondo, König der Gothen, übernimmt es, Alvida, die Tochter des Königs von Norwegen, zu freien, um dieſe dann ſeinem Freunde Germondo von Schweden als Gattin zu überlaſſen und zuzuführen, dem ſie aus politiſchen Gründen verſagt worden war. Er geht nach Norwegen, erhält die Zuſicherung ihrer Hand, ſowie die Vergünſtigung, daß die Vermählung mit ihr in ſeiner Heimath ſtattfinden dürfe. Er hat ſich aber nicht nur die Hand, ſondern auch das Herz Alvida's gewonnen, und die Liebe, die ſie ihm zeigt, erweckt und entzündet in ihm ein gleiches Gefühl, ſo daß er dem Verlangen, ſie zu beſitzen, bald nicht mehr zu widerſtehen vermag und ſtatt ſie dem Freunde zuzuführen, ſie ſelbſt zu heirathen entſchloſſen iſt. In dieſem Moment erſcheint nun Germondo. Torrismondo hofft, den Conflict noch beſeitigen zu können, indem

[1]) Ferrara 1587.

er dem Freunde seine Schwester Rosmunde zur Gattin anbietet. In Wahrheit ist aber Rosmunde nicht seine Schwester, sondern ein für letztere untergeschobenes Kind, während die ächte Rosmunde entführt worden und niemand anders als die ihm inzwischen angetraute Alvida ist. Torrismondo, entsetzt über die gemachte Entdeckung, wagt es zunächst nicht, Alvida davon in Kenntniß zu setzen. Er macht ihr den Vorschlag, sich von ihm wieder scheiden zu lassen und Germondo zum Gatten zu nehmen, indem er als das ihn zu diesem Ansinnen bestimmende Motiv seine Freundschaft für letzteren und die gegen ihn eingegangene Verpflichtung vorschützt. Alvida aber, die sich von ihm hintergangen und verschmäht glaubt, tödtet sich in der Verzweiflung darüber. Torrismondo thut bei diesem Anblick ein Gleiches und ernennt sterbend Germondo zum Erben der Krone.

Gewiß lagen in diesem Stoff nicht nur viel reizende Momente für den Epiker, sondern auch für den Dramatiker vor. Die Schwächen des Plans treten aber ebenso offen zu Tage. Ein oberflächlicher Vergleich mit der verwandten Fabel des Oedipus läßt erkennen, wie sehr es den Voraussetzungen Tasso's in ihrer zufälligen Künstlichkeit an der verhängnißvollen Spannkraft der letzteren fehlt, abgesehen noch davon, daß den Gestalten der Rosmunde und des Germondo, besonders der ersteren, in der tragischen Entwicklung des Stücks nur die Bedeutung von Hülfsfiguren gegeben ist. Sowohl Styl wie Sprache zeigen den Dichter übrigens auf seiner Höhe und auch in der Ausführung einzelner Scenen tritt der Glanz seines Talentes hervor.

Wie groß auch die Erfolge waren, welche die italienische Tragödie an den Akademien und hier und da an den Höfen errang, so hat sie doch auf der Bühne, beim Volke gegen das Lustspiel, an den Höfen gegen das Schäferspiel, nicht recht aufzukommen vermocht. Jetzt, am Schlusse des Jahrhunderts, sollte ihr aber in der aus dem letzteren sich entwickelnden Oper auch noch ein neuer und mächtigerer Nebenbuhler erwachsen.

VI.

Das Schäferdrama im 16., 17. und 18. Jahrhundert.

Verbreitung deſſelben zu Anfang des 16. Jahrhunderts. — Die ſceniſchen Dichter der commedia rusticale. — Gegenſatz der Paſtorale der Alten und der der Italiener. — Gegenſatz der naiv volksthümlichen und der ſentimental und gelehrt höfiſchen Paſtorale der letzteren. — Sannazaro und deſſen Arcadia. — Luigi Tanſillo, Cintio, Agoſt. Beccari und Agoſt. Argenti. — Torquato Taſſo; Leben und Schickſale. — Sein Aminta. — Nachahmer deſſelben: d'Ongara, Groto, Aloyſio Pasquaglio, Ingegneri, Caſteletti. — Battiſta Guarini. — Sein Verhältniß zu Taſſo mit Bezug auf Goethe's Dichtung dieſes Namens. — Sein Pastor fido. — Streitſchriften darüber und Bedeutung deſſelben. — Guarini's Verrato und ſeine Theorie des Dramas. — Kritik des Pastor fido. — Weitere Entwicklung, Uebergang in die Oper und Abſterben der Paſtoraldichtung. — Bonarelli da Rovere; Michel Angelo Buonarotti und deſſen Tancia; Gabriello Chiabrera.

Klein, der ſeine Vorgänger wirklich nicht ſelten berichtigen konnte, hat dies auch durch die Behauptung zu thun geglaubt, daß es im 15. Jahrhundert überhaupt nur zwei Paſtoraldramen gegeben habe und die im Jahre 1529 in Meſſina zur Aufführung gelangten I due Pellegrini die erſte Ekloge des 16. Jahrhunderts geweſen ſeien, ja daß zwiſchen ihr und dem Erſcheinen des Aminta von Taſſo nnr noch einige wenige Dichtungen dieſer Art innelägen. Er hat aber hierdurch von der Entwicklung und Bedeutung der Paſtorale bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ein falſches Bild entworfen. Da Klein natürlich Quadrio kannte, ſo läßt es ſich wohl nur daraus erklären, daß dieſer Geſchichtsſchreiber, ich weiß nicht aus welchem Grunde, die egloghe rusticali, die commedie rusticali und die commedie di maggio von den Schäfer-, Wald- und Fiſcherſpielen ausſchloß und dem Luſtſpiele zuwies. Da er aber dieſe letzteren wieder dem Begriffe der favole rusticali untergeordnet hat, ſo gerieth Quadrio mit ſich ſelber in Widerſpruch. Auch ſchließt ſich ihm Klein keineswegs an, da er einige jener Spiele, z. B. die commedia rusticale: Lo Strascino des Sieneſen Niccolò Campano, genannt lo Strascino, unter den von ihm verzeichneten Paſtoralen namentlich anführt (während ſie bei Quadrio unter den Luſtſpielen figurirt), dieſelbe aber fälſchlicher Weiſe in die Zeit von 1567 bis 1573 verlegt, weil er eine ſpätere (nicht wie er angibt 1571, ſondern 1573 erſchienene) Ausgabe

für die erste hielt[1]). Doch nicht genug, daß Klein das bisher Bekannte hier nicht hinreichend benutzt hat, haben auch neuere bibliographische Forschungen noch weitere Aufklärungen über die Entwicklung der uns hier vorliegenden Form des Dramas erbracht.

Was das 15. Jahrhundert betrifft, so ist (S. 83) bereits das Nöthige darüber gesagt worden. Auch habe ich dort schon zu berühren gehabt, in welchem Umfange die egloga rusticale im Laufe des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts in Siena geblüht haben muß und wie es hier besonders die Gesellschaft und spätere congrega de' Rozzi war, welche sie pflegte. Als Autoren werden außer Niccolò Campano, einem der früheſten, Pier Antonio Legacci, Marcello Roncaglia, il Fumoso der Congrega de' Rozzi (erst von 1546 an) und il Desioso der Congrega degli Insipidi (erst von 1576 an) genannt. Neuere Aufschlüsse bewiesen aber, daß zu Anfang des Jahrhunderts die Pastoralkomödie auch schon in Neapel, Venedig, Rom, Ferrara, Mantua, Florenz und Urbino blühte[2]), daß sie überhaupt an den Höfen zu immer größerer Beliebtheit kam, hier aber nicht selten die Form von Ausstattungsstücken, Allegorien und Singspielen gewann, bei denen der ländliche Inhalt nur noch den äußeren Anhalt und Vorwand bot. So große Bedeutung das Schäferspiel und die ihm verwandten Formen im Laufe des 16. Jahrhunderts aber erlangten und durch das ganze 17. bis in das 18. Jahrhundert behaupteten und wie groß auch der Einfluß war, welchen dieser Geschmack auf die übrigen Künste ausübte, sowie der Umfang, in welchem er sich auf andere Länder übertrug, wo er erst gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts ganz unterdrückt wurde, so werde ich doch, weil er zur Zeit völlig erstorben ist, nur auf die bedeutendsten Erscheinungen desselben etwas näher eingehen, dafür aber über die Entwicklung und Bedeutung dieser eigenthümlichen Dichtungsform im Allgemeinen einige Worte vorausschicken.

---

[1]) Nach Quadrio erschienen von Campano: Il magrino, Siena 1514. Lo Strascino, Siena 1519 und Del coltellino, Siena 1543.

[2]) Auch in Mailand wird um diese Zeit der Aufführung einer Egloga von Bernardo Bellicioni gedacht. Daß in Venedig dergleichen Spiele um 1508 gebräuchlich waren, geht aus einem Theaterverbote dieses Jahres hervor.

Schon die Alten hatten eine Idyllendichtung. Sie war aber ein Produkt der späteren Zeit. Sie ging dem Verfall der übrigen Dichtung zur Seite und gewissermaßen aus dem Bestreben hervor, sich aus dem Druck und der Entartung hochentwickelter Culturzustände in den Frieden und das Glück der Natur zu retten und hierdurch zugleich einer dem Absterben zuneigenden Dichtung einen neuen Inhalt und Geist, eine neue Form zu gewinnen. In Italien zeigt sich dagegen die bukolische Dichtung gleich in den Anfängen der neuen, zu nationalem Leben erwachenden Dichtung. Hier hat sie, wie ich schon zeigte, eine doppelte Quelle, da sie einestheils aus dem poetischen Geiste einer von der Cultur noch nicht tiefer berührten ländlichen Bevölkerung, aus deren Mai-, Tanz-, Liebesliedern, sowie andererseits aus der Anregung, welche die bukolische Dichtung der Alten gab und welche zu Nachahmungen reizte, hervorging. Jeder dieser verschiedenen Quellen entsprach zunächst eine gesonderte Dichtung. Während aber erstere das Leben und die Zustände der Menschen, aus denen sie hervorging, unmittelbar selbst wieder zum Gegenstand ihrer Darstellung machte und eben darum von einem überwiegend realistischen Charakter sein mußte, machte die letztere ähnliche Zustände einer fernen Vergangenheit, wie sie sich dem Geiste eines anderen Volkes unter dem Gesichtspunkte einer anderen Zeit dargestellt hatten und von ihr dargestellt wurden, zu ihrem Gegenstande, der eine ideale Auffassung und Ausführung, daher auch die Verbindung mit der Mythologie der Alten und zwar um so eher zuließ, als deren Gottheiten mehrentheils nur die Personification von Naturkräften, sei es physischer oder psychischer, waren, so daß sie hierdurch nicht aus der ihr eigenthümlichen Natursphäre herauszutreten brauchte. Diese Verbindung war in der That gleich bei derjenigen Dichtung, die wir zur Zeit als die älteste dieser Art ansprechen, bei dem Orfeo Poliziano's, gesucht und gefunden worden, in welchem das mythische Element sogar überwiegt.

Daß beide Arten des Pastoraldramas in denselben Gegenden, in den umbrischen und toskanischen Landen, entstanden, beruht wesentlich darauf, daß hier Naturſinn und lyrische Empfindung häufiger als in irgend einem anderen Theile Italiens zu finden waren und der durch das Studium der Alten entwickelte Geist hier nicht nur früher und reiner als irgend anderswo auftrat, sondern

auch unter der Einwirkung der platonischen Philosophie eine idealere Richtung genommen hatte. Jenes war der Ausbildung der volksthümlichen rusticalen, dieses dagegen der gelehrten Pastoraldichtung günstig. Beide stellten sich als Gegensatz zu der das Culturleben und dessen Verhältnisse und Conflicte zum Gegenstand habenden commedia erudita und Tragödie dar, jene naiv und absichtslos, diese beabsichtigt und sentimental. Dort war die erste Forderung Natürlichkeit, über welche Schönheit und künstlerische Form nur zu oft vernachlässigt wurden, hier wurden diese vor Allem gefordert und ihnen nur zu leicht die Natürlichkeit zum Opfer gebracht und der erkünstelte Schein an deren Stelle gesetzt. Jene war in Gefahr in's Derbe und Platte herabzusinken, diese sich in's Ueberstiegene, in Affectation zu verlieren. Jene war ganz volksthümlich und national, diese nahm gleich mit ihrer Geburt einen gelehrten höfischen Charakter an.

Das Wesen der bukolischen Dichtung, insofern man darunter die poetische Darstellung eines vergangenen Glücks versteht, konnte die Pastorale in der dramatischen Form überhaupt nicht rein festhalten, wenn sie sich nicht von vornherein der wichtigsten Wirkungen dieser letzten begeben wollte, die, um zu der ihr eigenen Bedeutung zu gelangen, nothwendig zum Komischen oder Tragischen hinstreben muß, was beides dem bukolischen Geist widerspricht. Sie mußte ihrer Natur nach vielmehr entweder von einem überwiegend epischen oder auch lyrischen Charakter sein, und durfte von der dramatischen Form wenig mehr als das Aeußere, den Dialog, annehmen, dem sie, wie Theokrit schon beweist, ohnehin zustrebte. Derartige Pastoralen hat es ohne Zweifel gegeben und grade sie eigneten sich vorzugsweise zu höfischen Festspielen, zur Aufnahme schmeichlerischer Allegorie, zur Verbindung mit scenischer Pracht und mit dem Reiz der Musik. Schon der Orfeo verließ aber den Boden der Pastorale, indem er, um einen dramatischen Charakter zu gewinnen, aus dem elegischen, ein verlorenes Glück nur beklagenden Ton in den tragischen überging und sich hierdurch der Tragödie näherte, der er wohl auch zugezählt worden ist.

Nicht der naiv volksthümlichen, sondern der sentimental höfischen Pastorale sollte aber die Zukunft gehören, was mit der Entwicklung der Musik und dem veränderten Geist der Zeit in der zweiten

älfte des 16. Jahrhunderts zuſammenhängt. Jene hat kaum ihre eburtsſtätte, die toskaniſch-umbriſchen Berge, verlaſſen, obſchon es ahrſcheinlich iſt, daß die ſieneſiſchen Schauſpieler, welche Leo X. ljährlich nach Rom berief, nicht nur ihre Stegreifſpiele und Poſſen, ndern ebenſo wie die Virginia, auch die ſieneſiſchen egloghe und mmedie rusticali geſpielt haben werden.

Es war Sannazaro [1]), welcher der bukoliſchen Dichtung durch ne Arcadia zu Anfang des 16. Jahrhunderts einen neuen Auf- wung verlieh. Jacopo Sannazaro, von ſpaniſcher Abſtammung, wurde 1458 zu Neapel geboren (geſt. ebendaſ. 1530). Er hörte zu den gelehrteſten und berühmteſten lateiniſchen Dichtern r Zeit. Sein in Hexametern verfaßtes Gedicht „De partu virnis“, an welchem er zwanzig Jahre gearbeitet haben ſoll, überaf an Eleganz der Latinität, Reinheit der Verſe und Muſterſtigkeit des Styls alles, was ſeine Vorgänger auf dieſem Gete geleiſtet hatten und nicht minderen Enthuſiasmus erregte er rch ſeine Arcadia [2]). Sie beſteht aus zwölf Eklogen, welche in em gewiſſen Zuſammenhang ſtehen, den der Dichter, wie Ginguené aubt, vielleicht erſt nachträglich hergeſtellt hat. Jede dieſer Eklogen ſteht aus einer Einleitung in Proſa, der dann die metriſche Darllung folgt. Das Versmaß iſt wechſelnd; die Terzine herrſcht er vor. Auch vom verso sdrucciolo iſt häufig Anwendung gemacht. Sannazaro ſtand bei der Dichtung dieſes Werkes, von dem on Apoſtolo Zeno ſechzig Auflagen zählte, unter dem Einfluß r florentiniſchen Hirtendichtung, beſonders des Admeto des occaccio. Ausgezeichnet durch den Zauber einer claſſiſch vollideten Sprache und die Anmuth der Schilderung, erhob er die attung mit einmal auf die volle Höhe der Zeit. Sie rief eine enge von Nachahmungen hervor, unter deren Dichtern ſich auch e Namen Allamani, Taſſo der Vater und Spero Speroni benden. Da Sannazaro einige höfiſche Feſtſpiele und Farcen geſchrieben, ſo iſt es immerhin wahrſcheinlich, daß er ſich auch ſelbſt der dramatiſchen Ekloge verſuchte.

---

[1]) Corniani hat in ſeiner Ausgabe der Arcadia von 1806 Sannazaro's Leben ſchrieben. Siehe auch Ginguené X. S. 88.

[2]) Venezia 1502.

Von den unter dem Einfluß der Arcadia entstandenen dramatischen Eklogen sind nur wenige namentlich bekannt worden, aber es ist wohl kein Zweifel, daß unter den vielen Aufführungen dieser Art Stücke, von denen uns Nachrichten ohne Namensbezeichnung erhalten geblieben sind[1]), sich auch von ihnen welche befinden und I due Pellegrini des Luigi Tansillo (geb. 1510 zu Venosa im Neapolitanischen), welche am 26. December 1529 zur Vermählung des Vicekönigs von Sicilien, Don Garcia di Toledo, zur Aufführung kamen, bis dahin nicht die einzige gewesen sein werden. Der Dichtung Tansillo's folgte dann unter anderen Cintio mit seiner Egle, sowie Agostino Beccari (geb. um 1510, gest. 1590), mit der ungleich bedeutenderen Il sacrifizio, welche 1554 vor Ercole II. in Ferrara dargestellt wurde, und Agostino Argenti (geb. gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, gest. 1576) mit seinem Lo sfortunato, der ebendaselbst 1567 zur Aufführung kam und Tasso zu seinem Aminta begeisterte. Erst von jetzt an scheinen die dramatischen Dichtungen dieser Art an Bedeutung und Ausbreitung gewonnen zu haben und an den Höfen gradezu herrschend geworden zu sein. Bisher hatte ihnen die Komödie den Raum hier noch streitig gemacht. Jetzt aber, wo diese durch die veränderte Richtung der Zeit mehr in den Hintergrund gedrängt worden war, mußte sich die Pastorale als trefflicher Ersatz dafür und auch als Gegensatz zu ihr darbieten, sie, die an die Stelle der frechen, unzüchtigen Darstellung der Sittenlosigkeit verdorbener Culturzustände, das wenn auch oft nur scheinbare und schönfärberische Gemälde eines unverdorbenen glücklichen Naturzustandes setzte, das sinnliche Element der Liebe, welches dort auf das Schamloseste preisgegeben wurde, verhüllte, nicht ohne es gelegentlich in um so pikanterer Weise durchscheinen und hervortreten zu lassen, oder es wohl auch, wie es dort der geistigen Seite der Liebe geschah, in fast ebenso cynischer Weise zu verspotten.

Es war aber doch erst Tasso, welcher durch seinen Aminta dem Pastoraldrama eine ebenbürtige Anerkennung neben der Komödie

---

[1]) Quadrio nennt noch den florentinischen Dichter Salust. Buonguglielmi, owie den Mantuaner Bald. Castiglione.

und der Tragödie zu erringen und ſie zur herrſchenden zu erheben vermochte.

Torquato Taſſo[1]), geb. 11. März 1544 zu Sorrent, war der Sohn des Bernardo Taſſo (der ſich ebenfalls einen Namen als Dichter gemacht) und der geiſtvollen Porzia de' Roſſi. Die Eindrücke, die er von beiden, ſowie von den wechſelvollen Schickſalen ihres Lebens empfing, waren entſcheidend für ſein eigenes Geſchick. Wie ihm von ſeinem Vater die erſten poetiſchen Anregungen kamen, ſo weckte die Mutter in ihm zuerſt jene ſchwärmeriſche Begeiſterung für die Schönheit und den Adel des Weibes, die ſeine Dichtungen durchweht. Die Schickſale beider gewöhnten ihn aber früh an die verführeriſche und doch ſo gefährliche Luft der Höfe, ohne die er ſpäter nicht leben zu können glaubte und die ihm doch ſo verderblich wurde. Er mußte das bittere Brod der Verbannung theilen, in die ſeinen Vater die Ungnade Carl's V. getrieben hatte, um ſich nur kurze Zeit ſpäter in dem Glanze des pracht- und kunſtliebenden Hofes des Herzogs von Urbino wieder ſonnen zu können, wo ſein Vater ein neues Aſyl gefunden und er ſogar zeitweilig mit dem Sohne des Herzogs erzogen wurde.

Taſſo gehörte den frühreifen Talenten an. Mit zehn Jahren kannte er bereits die beſten griechiſchen und römiſchen Schriftſteller und mit dreizehn Jahren bezog er die Univerſität zu Padua, wo er ſich hauptſächlich der noch immer an Spitzfindigkeit leidenden Philoſophie widmete, obſchon er zu ſeinem eigentlichen Beruf das Studium der Rechtswiſſenſchaft erwählt hatte. Doch gab er daneben auch ſeinen poetiſchen Neigungen nach, ſo daß er nur vier Jahre ſpäter mit ſeinem Rinaldo hervortreten konnte. Es war gegen den Willen ſeines Vaters geſchehen, der auch erſt nach längerem Widerſtande den Bitten des Sohnes nachgab, das Studium des Rechts mit dem der Philoſophie und Literatur vertauſchen zu dürfen. Um dieſe Zeit entſtanden die erſten Geſänge ſeines großen Gedichts, Gerusalemme deliberata, die er dem Herzoge von Urbino widmete

[1]) Manſo, Marcheſe de Villa (Napoli 1619) und Seraſſi (Rom 1785) ſchrieben ſeine Lebensgeſchichte. S. auch Ginguené, a. a. O. V. 156. — Klein, a. a. O. 68. — Cecchi, Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XIV. Firenze 877.

Eine Anstellung seines Vaters am Hofe zu Mantua hatte ihn inzwischen in ein freundschaftliches Verhältniß zu dem jungen Scipio von Gonzaga gebracht, welcher in seinem Palais zu Padua eine besondere Akademie, die der Eterei, gebildet hatte. Einer Einladung desselben folgend trat er unter dem Namen il Pentito (der Reuige) in letztere ein. Von hier rief ihn dann (1565) eine Aufforderung des Cardinals Lodovico d'Este hinweg, der ihn zu einem seiner Hofcavaliere ernannte. Der Hof von Ferrara, an dem die eben so liebenswürdigen, wie geistvollen Prinzessinnen Lucrezia und Leonora glänzten, zog ihn mit Zauberkraft an. Obschon beide nicht in der ersten Jugendblüthe mehr standen, Lucrezia zählte schon einunddreißig, Leonora dreißig Jahre, so nahmen sie seine Phantasie doch um so mehr gefangen, als sie ihn mit großer Auszeichnung aufnahmen, vielleicht mit aus Dankbarkeit, weil er sie, schon von früher her kennend, in seinem Rinaldo verherrlicht hatte. Doch galten seine Huldigungen nicht ihnen allein. Er besang gleichzeitig noch eine andere Dame in Ferrara und vor, nach und neben ihnen hat er der schönen Frauen noch manche besungen. „Meine Jugend, sagte er selbst einmal, war völlig dem Gesetz der Liebe unterworfen." Es lag noch immer etwas von dem Geiste der Minnedichtung in der Zeit, und besonders an den Höfen wurde unter dem Einfluß der wiedererweckten romantischen Ritterdichtung der Cultus der Liebe und der ritterlichen Galanterie mit fast wissenschaftlicher Spitzfindigkeit gepflegt. Vor Allem war aber Tasso hierin Petrarca verwandt, so daß man am Hof von Ferrara bald wieder über die Gesetze der Liebe zu streiten begann. In diesem Geiste sind seine Considerazioni über die Canzonen des Pigna[1]) geschrieben, von ihm seine Conclusioni erfüllt, in welchen er öffentlich in der Akademie von Ferrara eine aus fünfzig Schlußfolgerungen bestehende Liebesthese vertheidigte.

Die Empfehlung Madonna Lucrezia's hatte den Dichter mit ihrem Bruder Alfonso bekannt gemacht, der sein Talent zu schätzen begann und ihn zur Fortsetzung seines großen Gedichtes ermunterte. Höher noch wurde aber des Dichters Selbstgefühl durch die Huldi-

[1]) In Opere, Fir. 1724. III.

gungen entflammt, die ihm auf einer Reiſe nach Frankreich (1571) zu Theil wurden, welche er kurz nach Beendigung der erſten acht Geſänge ſeines großen Gedichts im Gefolge des Cardinals, ſeines Herrn, unternommen hatte. Hier aber trennte er ſich nur kurze Zeit ſpäter von dieſem (1572), um durch Vermittelung der Prinzeſſin Lucrezia in die Dienſte des Herzogs Alfonſo zu treten. In der Muße, welche dieſe ihm ließen, vollendete er nun ſein Schäferdrama Aminta, zu dem er, wie ſchon geſagt, durch Argenti's Lo sfortunato angeregt worden war. Es wurde 1573 in Ferrara mit ungeheurem Erfolge, doch ſchon in Abweſenheit der Prinzeſſin Lucrezia gegeben, die ſich nur eben mit dem Herzog von Urbino vermählt hatte. Bei einem Beſuche bei ihr in Pescaro, wo er die letzte Hand an ſein Epos gelegt haben ſoll, wurde es dann wiederholt.

Der Wunſch, das Urtheil ſeiner römiſchen Freunde über letzteres zu hören, trieb ihn nach Rom, eine Reiſe, welche verhängnißvoll für ihn wurde, da die religiöſen Bußübungen, welche die hier grade ſtattfindende Jubiläumsfeier ihm auferlegte, ſeine Seele mit Beängſtigungen wegen ſeiner Rechtgläubigkeit erfüllten, und hierdurch den Grund zu der Aufregung, dem Mißtrauen, der Zweifelſucht legten, welche ihm ſo verderblich werden ſollten, was ſich zum Theil aus der Ueberreizung ſeines Nervenſyſtems durch die von der zarteſten Kindheit an ununterbrochenen geiſtigen Anſtrengungen erklären läßt. Die von einander abweichenden Urtheile, welche Taſſo über ſein Gedicht zu hören bekam, trugen aber wohl mit dazu bei, ſeinen Geiſt in Unruhe zu verſetzen und ein Gefühl der Unſicherheit und des Mißtrauens in ihm wach zu rufen.

Zwar lächelte ihm bei ſeiner Rückkehr nach Ferrara das Glück noch einmal mit vollem Schein aus dem ſchönen Antlitz der inzwiſchen an dieſem Hofe erſchienenen Leonora Salviati, der jungen Gattin des Grafen Scandiano. Der Neid, welchen ſein Ruhm und ſein Glück in ſeiner Umgebung wohl ſchon ſeit lange erregt hatten, machte ſich aber ſeinem zum Mißtrauen geneigten Gemüthe jetzt zum erſten Male recht fühlbar. Er brachte Alles, was ſich ereignete, damit in Verbindung und wenn auch nicht geleugnet werden ſoll, daß in der Stimmung des Hofes von Eſte ſich für ihn ſchon ein Umſchlag bemerklich gemacht haben mag, ſo hat er den-

ſelben durch ſeine ſich und Andere quälende Art doch jedenfalls noch gefördert. Wenigſtens ſtimmen alle Nachrichten darin überein, daß die herzogliche Familie und insbeſondere der Herzog ſelbſt, längere Zeit große Geduld bewahrten und jeden ſeiner Ausbrüche in zartfühlender Weiſe zu beſchwichtigen ſuchten.

Als er jedoch eines Abends, 17. Juni 1577, auf einen der Diener des Hofs ſogar den Dolch gezückt hatte, wurde eine kurze und leichte Haft über ihn verhängt, mehr um ihm ärztlicher Pflege zu übergeben und weiteres Unheil zu verhüten, als um ihn zu ſtrafen. Auch bewies ihm der Herzog nach dieſer Zeit noch immer freundlichen Antheil, allein die Aufregung, in welche ſein Gemüth verſetzt worden war, verwandelte allmählich den früheren Enthuſiasmus, in beſorgtes Mitleid, und das Mitleid in ein Gefühl der Beläſtigung und der Furcht. Taſſo ward einem Kloſter zur Pflege übergeben. Der Ton ſeiner Briefe, welche nach Freiheit verlangten, wurde erſt zudringlich, bald aber beleidigend gefunden und jede weitere Zuſendung derſelben verbeten.

Dies war ein Schlag, den Unglückſeligen um alle Faſſung zu bringen. Er ſuchte ſein Heil in der Flucht und glaubte nirgends anders mehr Rettung und Sicherheit finden zu können, als bei einer ihm noch zu Sorrent lebenden Schweſter. Er fand hier in der That auch Beruhigung. Mit dieſer kehrte aber die Sehnſucht, der Wunſch nach dem Hof von Ferrara, der ſich ihm mit den lockendſten Bildern vor Augen ſtellte, nach der Ausſöhnung mit ſeinen früheren fürſtlichen Gönnern zurück. Lag doch die dort und bei ihnen verlebte Zeit im Glanz der noch verſchönernden Erinnerung, ein verlorenes Paradies, hinter ihm da. Selbſt die inzwiſchen erlangte Ueberzeugung, daß man für immer mit ihm gebrochen, vermochte nicht, ihn zurückzuhalten. Immer auf's Neue erflehte er die ihm verwehrte Erlaubniß zur Rückkehr, bis man ſie endlich, doch unter Bedingungen, zugeſtand, die das Unhaltbare der von ihm erſtrebten Stellung hätten erkennen laſſen müſſen. Allein es war ihm zur fixen Idee geworden, daß außer Ferrara kein Glück für ihn ſei, ſo daß, nachdem er das ihm nur zu bald unerträglich gewordene Verhältniß auch noch zum zweiten Male gebrochen hatte, er das inzwiſchen gefundene Aſyl in Urbino und ein anderes am Hof zu Turin, doch wieder aufgab. Wie die Motte vom Licht

vurde er immer wieder vom Glanze des Hofs von Ferrara an-
ezogen, der ihm ſo furchtbar zu werden drohte.

Auch jetzt gab man den Bitten des Unglücklichen, aber gewiß nur
viderwillig und mit der ausgeſprochenen Erklärung nach, daß man
hn als einen dem Wahnſinn Verfallenen beurtheile; was einer
Drohung, ihn auch als ſolchen zu behandeln, faſt gleich kam. Taſſo
raf in Ferrara mitten in den Feierlichkeiten zur zweiten Vermäh-
ung des Herzogs ein. Der einſt Vergötterte wurde wie ein Auf-
ringlicher zur Seite geſchoben. Ein Wuthausbruch war die Folge
avon, der von dem ihm entfremdeten Herzog halb als gefährliche
Tollheit, halb als böswillige Abſicht ausgelegt wurde. Daß dieſer
hn als einen Irren behandeln ließ, dürfte vielleicht noch zu ent-
chuldigen ſein, daß es aber mit der ausgeſuchteſten Härte und
Grauſamkeit geſchah, daß ſich der Herzog mit Hartnäckigkeit allen
Gegenvorſtellungen verſchloß, beweiſt ſo recht deutlich, wie viel
on der alten brutalen Tyrannennatur noch immer unter den ge-
vinnenden Formen der neuen Bildung in den damaligen Fürſten
erborgen lag und wie die dem Dichter früher von Alfonſo und
en Frauen ſeiner Familie erwieſene Huld im Grunde nichts weiter
ls die trügeriſch ſchmeichleriſche Verkleidung eines kaltherzigen Egois-
nus war.

Sieben Jahre mußte Taſſo mit nur kurzen Unterbrechungen
ei meiſt hellem Geiſte in der furchtbaren Gefangenſchaft unter
obſüchtigen Irren aushalten. Der Erfolg ſeines 1580—81 wider-
echtlich veröffentlichten Gedichts war aber ein ſo gewaltiger, daß
elbſt Alfonſo davor zurückweichen und ihm einige Freiheit geſtatten
nußte. Ja, er gab jetzt den Vorſtellungen mächtiger Fürſprecher
elbſt ſoweit nach, daß er ihn perſönlich empfing, freundlich mit
hm verkehrte und ihm ſeine völlige Freiheit in Ausſicht ſtellte.
Es war aber nur ein kurzer Lichtblick, der in die Nacht des Un-
lücklichen fiel. Noch einmal mußte derſelbe, es weiß niemand
us welchem Grunde, in dieſe zurück. Man hat immer nach
inem Schlüſſel für das unerklärliche Verfahren des Herzogs ge-
ucht und ihn in einer ernſthaften Leidenſchaft Taſſo's für eine der
Prinzeſſinnen des herzoglichen Hauſes oder wohl auch in ſeinen
Unterhandlungen mit dem florentiniſchen Hofe, welchem man ihn
nißgönnte, zu finden geglaubt; beides aber auch wieder fallen

gelaſſen, theils weil es an genügendem Beweis dafür fehlte, theils, weil es jenes Räthſel nicht genügend erklärt.

Nach ſieben Jahren gelang es endlich den Bitten des Erbprinzen von Mantua, des Schwagers Alfonſo's, Vicenzo Gonzaga, die Befreiung Taſſo's gegen Verpfändung ſeines fürſtlichen Worts zu erlangen, daß er denſelben an jeder feindſeligen Handlung gegen den Herzog verhindern werde. Die erflehte Abſchiedsaudienz ward ihm aber verweigert. Taſſo, der während ſeiner Gefangenſchaft auch noch die Unbill erfahren hatte, ſeine Dichtung von der Accademia della Crusca und ihrem gelehrten Vorſteher Lionardo Salviati gegen Arioſto herabgeſetzt zu ſehen[1]), wozu eine dieſen letzteren gegen Taſſo herabſetzende Schrift des Camillo Pellegrino Veranlaſſung gab, was aber immer, wie begründet auch einzelne Einwendungen ſein mochten, unter den gegebenen Verhältniſſen, eine durch nichts zu entſchuldigende Herzloſigkeit war, zog jetzt im Triumphe in Mantua ein, wo, wie wir ſchon fanden, ſein Trauerſpiel Torrismondo vollendet wurde. Allein ſeine Ruheloſigkeit trieb ihn auch hier wieder fort; von Triumph zu Triumphe zwar, aber doch nicht zum Frieden, den er erſt in dem ihn endlich erlöſenden Tode zu finden vermochte. Nachdem er ſein Gerusalemme liberata, nicht eben zu deſſen Vortheil, umgearbeitet[2]) und alle das Haus Eſte verherrlichenden Stellen in ihm ausgetilgt, ſowie ein didaktiſch-religiöſes Gedicht Le sette giornate begonnen hatte, war er am 7. November 1594 einer Einladung folgend im Triumphe in Rom eingezogen, um daſelbſt als Dichter gekrönt zu werden. Doch wurde die Ceremonie aus verſchiedenen Rückſichten bis zum Frühjahr verſchoben und durch den bereits früher eintretenden Tod des Dichters, den dieſer ſchon bei ſeiner Ankunft im Herzen trug, völlig vereitelt. Er ſtarb am 25. April 1595 im Kloſter von San Onofrio,

---

[1]) Dies geſchah zuerſt in der Schrift: Degli accademici della Crusca difesa dell' Orlando furioso dell' Ariosto contra'l dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrino (worin Taſſo hoch über Arioſto geſtellt wurde). Firenze 1584. Taſſo erwiderte mit ſeiner Risposta di Torquato Tasso all' accademia della Crusca etc. Mantova 1585, die wieder eine Entgegnung des Akademikers Baſtiano de' Roſſi zur Folge hatte.

[2]) Dieſe Umarbeitung erſchien unter dem Titel: Gerusalemme conquistata. Roma 1593.

wohin er ſich der friſcheren Luft wegen geflüchtet hatte. Seine Beerdigung war eine der glänzendſten. Gleichwohl erhielt ſein Grab erſt 1601 eine beſcheidene Gedenktafel, ſowie acht Jahre ſpäter ein Denkmal in ſeiner Marmorbüſte.

Der Aminta war von Taſſo noch in der Zeit ſeines vollen Glückes geſchrieben worden, ohne daß er, wie der elegiſche Ton beweiſt, in welchen dieſe Dichtung hier und da übergeht, ſchon damals deſſen ganz froh werden mochte. Auch war es ihm nicht unmittelbar um die Welt, welche er darſtellte, ſondern um diejenige zu thun, die er in dieſer Darſtellung poetiſch verhüllte und verkleidete: um die Welt des Hofs von Ferrara, ſowie um die Freuden und Leiden ſeines von dieſem Hofe verzauberten Herzens. Wenn ſein Gemüth auch damals noch nicht von Zweifeln gequält wurde, noch nicht vom Gifte des Argwohns berührt worden war, ſo geht doch ein melancholiſcher Zug und die Neigung zum Selbſtquäleriſchen auch durch ſie ſchon hindurch. Der Inhalt iſt kurz gefaßt dieſer: Amor, von den Göttern und Helden gelangweilt, hat ſich in Geſtalt eines Hirten zur Erde begeben, um hier ſein Spiel mit den noch unverdorbenen Kindern der Natur zu treiben. Er erſieht ſich dazu eine ſpröde Nymphe, Namens Sylvia, welche, nachdem ſie das Herz ihres Liebhabers durch einen ihr abgeliſteten Kuß in volle Flammen geſetzt, demſelben mit um ſo größerer Härte begegnet. Aminta ſucht Rath bei Tirſi, in welchem Taſſo ſich ſelber dargeſtellt hat. Dieſer verſucht, ihn zu tröſten, und ertheilt ihm den Rath, Sylvia's Gespielin, Daſne, in's Vertrauen zu ziehen. Aminta geht darauf ein und erfährt auf dieſe Weiſe den Ort, an welchem ſich Sylvia zu einer beſtimmten Stunde zu baden pflegt. Nach langem Zaudern begibt er ſich an die bezeichnete Stelle, findet auch Sylvia in dem erwarteten Zuſtand, aber ihre Unſchuld zugleich von einem Satyr bedroht, der ſie entkleidet an einem Baume feſtgebunden hat. Die Pfeile Aminta's treiben den Lüſtling aber raſch in die Flucht, worauf er die ihm nun preisgegebene hartherzige Schöne aus ihrer ſchmachvollen Lage befreit. Sylvia ohne ein Wort des Dankes zu ſagen, enteilt. Eine Situation, welche Taſſo zwar nicht unmittelbar dargeſtellt, aber doch mit Behagen und großer Ausführlichkeit geſchildert hat, wobei er, wie Klein ſich ausdrückt, „als Italiener und höfiſcher Dichter nicht umhin konnte, ab und zu mit Giulio Ro-

mano's Sonettenpinsel zu malen", obschon diese Schilderung, die er dem Aminta in den Mund legt, für das Ohr eines Mädchens, für Dafne, bestimmt ist. Auch beklagt sich Aminta dabei, die schöne Gelegenheit, Sylvia's Sprödigkeit zu überwinden, d. h. sich selbst an die Stelle des Satyrs zu setzen, versäumt zu haben. Da vernimmt er plötzlich, daß Sylvia, welche demnach den Schreck sehr rasch überwunden haben muß, bei der Verfolgung eines Wolfs im Walde verschwunden sei und man nur ihren Schleier und ihre Lanze neben menschlichen von Wölfen benagten Gebeinen gefunden habe. Aminta verzweifelt und eilt mit dem Entschluß sich zu tödten hinweg. Sylvia, die der Gefahr aber glücklich entronnen, erhält Kunde davon. Ihr Herz wird gerührt oder vielmehr, die unter der starren Hülle des Stolzes darin schon lange glimmende Liebe bricht endlich hervor. Sie wird jetzt ebenso heftig, wie früher Aminta, von den Qualen derselben erfaßt und eilt nach dem Fluß, in den sich zu stürzen der Geliebte gedroht. Sie kommt auch noch zeitig genug, den schon Sinkenden aus der Fluth zu erretten, der in den Armen der den Stolz überwindenden Liebe erwacht.

Die Fabel, in ihrer Einfachheit, ist ohne Zweifel sehr anmuthig. Auch stand der Hauptfehler des Dramas, das sich fast nur in Erzählungen oder lyrischen Ergüssen bewegt, die sich zwar immer auf Handlung beziehen, doch fast nie auf eine unmittelbar gegenwärtige Handlung, nicht in Widerspruch mit den Forderungen, welche die damals herrschende Theorie an den dramatischen Dichter stellte, daher er zu jener Zeit wohl auch gar nicht als solcher empfunden wurde. Wozu dann der Reiz und Zauber der Sprache noch kam, an der selbst die hier und da sich geltend machende Neigung zum Gekünstelten dem Geschmack der Zeit nur entsprach und als künstlerischer Schmuck noch geschätzt wurde. Der poetische Glanz der Erzählungen, sowie der Reichthum und das Bestrickende rührender, sympathisch ergreifender Empfindungen, riß Alles zur Bewunderung hin. Man hat den Aminta nicht nur das Meisterwerk der Gattung, sondern auch das des Dichters genannt. Klein steht selbst nicht an, zu erklären, daß Tasso das Gebiet der Ekloge nie hätte vermeiden und verlassen sollen. In der That gehören die idyllischen Episoden seines berühmten Heldengedichts mit zu den glänzendsten und ganz allgemein befriedigenden Partien

deſſelben. Allein welchen Werth der Aminta auch immer beanſpruchen mag: ohne die übrige Bedeutung des Dichters wäre der außergewöhnliche Erfolg deſſelben doch zu bezweifeln. Auch leidet er an demſelben Fehler wie deſſen großes Gedicht, da hier wie dort grade das, was die eigenthümliche Natur der Gattung vor Allem verlangt, nicht genügend beobachtet iſt. Es fehlt dem Aminta das rechte dramatiſche Leben und wenn auch der Dichter das der Paſtorale eigenthümliche Gebiet, den Boden der Natur, darin niemals verläßt, ſo gehören doch die Empfindungen, welche er in daſſelbe einführt, ſowie die Form, in der er ſie ausſpricht, wie ſehr er es auch zu verhüllen ſucht, zum großen Theil nicht der Natur und dem Leben, welche er ſchildert, ſondern dem Hof von Ferrara an, d. i. alſo einem bis zum Ueberfeinerten entwickelten Culturzuſtande. Er läßt ſeine Schäfer und Nymphen das, was ſie darſtellen, doch immer nur ſpielen.

Die erſte Ausgabe des Aminta erſchien 1581 in Venedig (nach Quadrio ſchon 1580). Beſonders bemerkenswerth iſt die Pariſer Ausgabe von 1655 mit den Anmerkungen und Erläuterungen des Florentiner Akademikers Egidio Menagio. Sie ſind in der mir vorliegenden Ausgabe (Venedig 1736) gleichfalls enthalten. Dieſe gibt die Zahl der bis dahin erſchienenen Ausgaben auf ſechsunddreißig[1]), die der Ueberſetzungen in die franzöſiſche, lateiniſche, ſpaniſche, engliſche und deutſche Sprache auf elf an, von denen die erſte franzöſiſche 1584 in Bordeaux erſchien[2]).

Von den vielen Nachahmungen, welche der Erfolg dieſer Dichtung in's Leben rief, ſeien die Pescatoria (das Fiſcherdrama): l'Alceo des Antonio d'Ongaro, Il pentimento d'amore des Luigi Groto, Gli intricati des Aloiſio Pasquaglio, La Danza di Venere des Angelo Ingegneri, des unbefugten und induſtriellen Herausgebers von Taſſo's Werken[3]), L'Amarilli

---

[1]) Ein weiter reichendes Verzeichniß findet ſich in F. A. Ebert's, Torquato Taſſo's Leben nach Ginguené, Leipzig 1819.

[2]) Die erſte Ausgabe der geſammelten Werke erſchien in Venedig (1722); dann in Florenz (1724); die beſte Ausgabe der Opere scielte, Milano 1823.

[3]) Nach Tiraboschi wurde dem Dichter nach der Aufführung in Ferrara, bei der eine vornehme Dame, Camilla Lupi, in der Hauptrolle glänzte, die Be-

von Cristofero Casteletti und Guarini's im Gegensatz zu Tasso's geschriebener Il pastor fido hervorgehoben. Nur letzterem soll jedoch hier wegen seiner hervorragenden Bedeutung eine nähere Betrachtung zu Theil werden.

Battista Guarini[1]) (10. December 1537 in Ferrara geboren, gestorben 1612 zu Venedig) studirte in Pisa und Padua, wo er wie Tasso Mitglied der Accademia degli Eterei wurde. Beide standen längere Zeit in dem freundschaftlichsten Verhältniß zu einander, bis dieses am Hofe Alfonso's II. allmählich gelockert wurde, in dessen Dienste Guarini 1567 trat. Man sagt, daß wechselseitige Eifersüchteleien den Grund hierzu legten; es ist aber ungewiß, wen von Beiden die meiste Schuld dabei trifft. Tasso war argwöhnisch, Guarini streitsüchtig. Conflicte waren daher kaum zu vermeiden, doch wissen wir nur von einigen satirischen Sonetten, die sie mit einander wechselten, nichts von offener Feindseligkeit. Vielmehr hat sich Guarini bemüht, die ersten fehlerhaften Ausgaben des Gerusalemme deliberata und der Rime des Tasso nach Abschriften, die er davon besaß, zu verbessern und erstere auch zu vervollständigen. Guarini spielte am Hofe Alfonso's eine ähnliche Rolle, wie sie Goethe dem Antonio Montecatino in seinem Torquato Tasso zuertheilt hat. Goethe hat für seinen Antonio von dem geschichtlichen fast nur den Namen, die wesentlichen Züge aber theils von Salviati, theils von Guarini entlehnt. Letzterer wurde von Alfonso seiner Geschäftstüchtigkeit wegen höchlichst geschätzt, zu den schwierigsten Gesandtschaftsdiensten verwendet und schließlich zum Staatsrath erhoben.

Er verband aber damit poetisches Talent und poetische Neigungen. Würden wir Goethe's Antonio nach seinem begeisterten Lobe Ariosto's doch gleichfalls die Fähigkeit zutrauen dürfen, eine Pastorale in einem Tasso widersprechenden Sinne zu schreiben. Die in diesem Lobe gegen letzteren gerichteten Angriffe hat Goethe dem Munde Salviati's entnommen, um sie mit

---

rufung an den Hof und das Privileg zu Theil, venetianische Seife fabriziren zu dürfen.

[1]) Vita di Guarini, von Alessandro Guarini im Giornale de' Letterati d'Italia. T. II. p. 225. S. auch Ginguené a. a. O. VI. 379. A. Stern a. a. O. III. S. 39.

efferen Worten und Gründen seinem Antonio auf die Lippen zu
:gen. Guarini wohnte wahrscheinlich dem Triumphe des Tasso'schen
lminta am Hofe zu Ferrara bei, und hat sich wohl auch mit dem
)ichter desselben sofort im Widerspruche befunden, da sein Pastor
do bereits hier entworfen und begonnen worden ist. Zwar soll
r, wie man erzählt, nachdem er 1582, des Hoflebens müde, sich
t's Privatleben zurückgezogen hatte, die Aufforderung, sich von
leuem der poetischen Thätigkeit zuzuwenden, mit den kurzen
Worten abgelehnt haben, er sei nicht zum Dichter geboren, doch
nd diese Worte gewiß nicht ernsthaft zu nehmen, da Guarini
hon um die Mitte des nächsten Jahres (1583) seinen Pastor fido
nem Kreise gelehrter Männer und kunstsinniger Frauen am Hofe
:s Herzogs Ferrante II. zu Mantua vorlesen konnte, dieser letztere
iach Ginguené)[1] auch schon Bruchstücke davon in Ferrara von
)m gehört hatte und die berühmte Blindekuhscene, wie sich weiter-
in zeigen wird, nothwendig schon hier festgestellt und componirt
)orden sein muß. Der Erfolg, obschon vorerst auf kleinere Kreise
eschränkt, war ein ganz überschwänglicher. Er wurde aber auch
och ein allgemeiner und epochemachender, als diese lang vorbereitete
nd sorgfältig geglättete Dichtung 1590 im Drucke erschien[2]). Es
t unbekannt, was die Veröffentlichung bis dahin verzögert hatte,
b eine Rücksicht auf das Schicksal des unglücklichen Tasso', das
)en jetzt eine lichtvollere Wendung nahm, oder die peinliche Sorg-
ılt des Autors, der sich in der Abrundung seines Werkes nicht
:nugthun konnte. Gewiß aber ist, daß dieses letztere selbst im
ffenen Gegensatz zu Tasso's Aminta geschrieben ist, nicht nur was
:e ästhetische, sondern auch was die darin ausgesprochene ethische
nschauung beider Dichter betrifft. Doch hat es keineswegs eine
)erdunklung des Tasso'schen Ruhmes zur Folge gehabt, der sich ja
eniger auf den Aminta, als auf sein Heldengedicht gründete und
:abe zu dieser Zeit seinen höchsten Gipfel erreichte.

Guarini erkannte unzweifelhaft die poetische Begabung Tasso's
ı, aber er befand sich ihm gegenüber, besonders in Bezug auf den

---

[1]) A. a. O. VI. 388.

[2]) In Venedig und Ferrara. Eine unvollendet gebliebene Sammlung seiner
Werke erschien Verona 1737.

Aminta, in einem inneren Widerspruch, welcher sich theils aus der verschiedenen Natur beider Dichter, theils aus der verschiedenen Zeit erklärt, in welcher beide Gedichte entstanden sind. Als Tasso seinen Aminta entwarf, herrschte noch immer die auf Lebensgenuß ausgehende Richtung vor. Sie hatte unter dem Einfluß des Begriffs der platonischen Liebe an Adel, zugleich aber auch einen empfindsamen Ausdruck gewonnen, was der Tasso'schen Dichtung eine so einschmeichelnde Form verlieh, daß sie, ohne grade von einem tieferen ethischen Gehalte zu sein, doch den Schein davon hat. Inzwischen hatte sich hierin aber ein Umschwung vollzogen. Die Forderungen der Moral traten bestimmter hervor und ihnen gegenüber mußte Tasso's Aminta zu leicht und schwächlich befunden werden, besonders von einer so ernsten, ganz auf das Praktische gerichteten Natur, wie es die Guarini's war. Ohne grade rigoristisch zu sein, wollte er der Dichtung doch einen tieferen ethischen Inhalt gegeben sehen. Er legte daher das Gewicht nicht auf das Verlangen nach Liebesglück und nach Lebensgenuß, sondern auf die entsagende Treue eines liebenden Herzens, wie er ja auch zum Lenker des Stücks nicht den leichtfertigen Amor, sondern die ernste, enthaltsame Diana erwählte, der Verherrlichung des glänzenden Lebens am ferraresischen Hofe aber eine scharfe Satire und der Tasso'schen Lebensmaxime: „Erlaubt ist, was gefällt", in fast demonstrativer Weise die sich minder einschmeichelnde Lehre entgegenstellte: „Erlaubt ist, was sich ziemt". Goethe hat bekanntlich den letzten dieser Gegensätze in kunstvoller Weise in seinem Tasso verwendet und die Tasso'sche Lebensauffassung diesem letzteren selbst, die Guarini'sche dagegen der Prinzessin in den Mund gelegt, und aus ihnen gewissermaßen den Conflict entwickelt, welcher das Schicksal seines Helden bestimmt.

Guarini hatte unstreitig ein sichereres Gefühl für das Dramatische, als Tasso. Die Abweichungen seines Werkes sind augenscheinlich auch mit darauf gerichtet, der Pastorale einen bedeutenderen dramatischen Inhalt zu geben. Daß er, den ganzen Apparat der griechischen Tragödie in sie einführend, sich hierbei in den Mitteln vergriff, beweist nichts gegen die Richtigkeit seiner Theorie und seiner Beurtheilung des Tasso'schen Aminta, dem es wirklich an dramatischem Leben gebricht. Daß er sich über diesen wenigstens im Einzelnen hierin erhob, zeigt sich besonders in seiner abweichen-

den Behandlung des Kußmotivs. Beide haben daſſelbe Dichtern der Alten entlehnt, doch wird niemand zu leugnen vermögen, daß Guarini in dramatiſchem Sinne einen ungleich glücklicheren Griff gethan und ſein Motiv ungleich dramatiſcher ausgebildet hat. Bei Taſſo wird der betreffende Vorgang erzählt, bei Guarini ſtellt er ſich unmittelbar in lebendigſter Handlung dar, doch hat ſein Motiv auch noch den Vorzug größerer Natürlichkeit. Minder glücklich iſt Guarini bei dem Verſuche geweſen, ſeiner Handlung durch die größere Complication derſelben ein bedeutenderes Intereſſe zu verleihen, beſonders ſoweit dies die von ihm angeſtrebte Verbindung des Komiſchen mit dem Tragiſchen betrifft. Auch hier wird man aber das Princip von der Ausführung zu unterſcheiden haben.

Der Inhalt der Dichtung iſt in den Grundzügen dieſer: Die Arkadier pflegten einem alten Götterausſpruch zu Folge der Diana alljährlich eine Jungfrau des Landes zu opfern, um ihren Zorn über einen früheren, gegen die Treue und Reinheit der Liebe verſtoßenden Fehltritt zu beſänftigen und hierdurch größeres Unheil von ſich abzuwenden. Auch ein neuer Orakelſpruch forderte ſie wieder zur Fortſetzung dieſes Opfers auf, bis Amor's Macht zwei Götterkinder vereint und eines Schäfers aufopfernde Liebestreue jenes alte Vergehen geſühnt haben werde. Dieſer Spruch veranlaßt den, ſich ſelbſt göttlicher Abkunft berühmenden Montan, den Oberprieſter der Diana, ſich für ſeinen einzigen Sohn Sylvius um die Hand der Amaryllis, der Tochter des Tityrus, eines Abkömmlings Pan's, zu bewerben. Die Väter werden des Handels zwar einig, allein die Verbindung ſcheitert an der trotzigen Kälte des Jünglings, der ſich der Liebe ſtrenge verſchließt. Inzwiſchen iſt aber der Schäfer Myrtill, angeblich ein Sohn des Karino, von einer heftigen Leidenſchaft für die ſchöne Amaryllis erfaßt worden, die ihn zwar ebenfalls liebt, es jedoch nicht zu bekennen wagt, weil ſie, dem Sylvius verlobt, jenes die jungfräuliche Untreue mit dem Tode bedrohende Geſetz fürchtet. Eine andere Schäferin, Koriska, welche für Myrtill in ſinnlicher Leidenſchaft glüht, glaubt dies zum Verderben der Amaryllis benutzen zu können. Sie veranſtaltet, daß Myrtill mit Amaryllis, ohne daß dieſe es ahnt, in einer Höhle zuſammentrifft, von einem Satyr dort überraſcht und dann zur Strafe gezogen wird. Da der Schein in zwiefacher Weiſe gegen

die schuldlose Amaryllis zeugt, so hält auch Myrtill sie für schuldig. Gleichwohl erbietet er sich in seiner Liebe zu ihr, statt ihrer den Tod zu erleiden. Dies nöthigt den vermeintlichen Vater Myrtills zu einem Geständniß. Er erklärt, daß letzterer weder sein Sohn, noch ein Eingeborener des Landes und als Fremder nicht fähig sei, Ersatz für eine Andere zu bieten. Allein die weitere Untersuchung ergibt, daß Myrtill nicht nur ein Sohn des Landes, sondern des Oberpriesters Montan selbst ist, der nun am eigenen Kinde die Todesstrafe vollziehen soll. Er ist auch schon bereit, sich dem Willen der Götter und des Gesetzes zu unterwerfen. Der Spruch eines Sehers tritt aber rettend dazwischen, indem er eröffnet, daß jenes Opfer dem Willen der Götter grade entgegen sein würde, weil durch die aufopfernde Liebe Myrtill's zur keuschen Amaryllis, die beide göttlicher Abkunft, die Forderung des Orakels erfüllt und das auf Arkadien lastende Verhängniß schon glücklich behoben sei. Diesem Liebesverhältniß läuft noch ein anderes, das der schönen Dorinda zu dem kaltherzigen Sylvius, zur Seite, der ihrem zärtlichen Entgegenkommen mit Härte begegnet. Es trifft sich jedoch, daß er, ein Wild bei der Jagd zu erlegen glaubend, das schöne Mädchen scheinbar zum Tode verwundet. Das selbstlose, die reinste Liebe enthüllende Verhalten Dorinda's entwaffnet sein Herz und verwandelt seine frühere Kälte in das quälendste Verlangen, sie sich zu erretten, das auch vom Schicksal gestillt wird. Es sind diese Ereignisse, welche schließlich auf das Herz der schlimmen Koriska ebenfalls noch einen tiefen Eindruck ausüben und sie der Reue und Besserung zuführen.

Wenn die Gegenüberstellung der beiden Liebespaare, von denen auf der einen Seite das Mädchen sich abweisend gegen den Mann, auf der anderen der Mann sich kalt und abwehrend gegen das Mädchen verhält, bei Guarini nicht eben die glücklichste Seite des Stücks bildet, so liegt das nur an der Behandlung, da Shakespeare, der dieses Motiv vielleicht hier entlehnte, es in seinem Sommernachtstraume zu reizvoller, sinniger Anwendung brachte. Auch ist es immerhin möglich, daß letzterer in dieser Beziehung in einem ähnlichen Gegensatze zum Pastor fido, wie der Pastor fido zum Aminta geschrieben wurde. Könnten doch die im Sommernachtstraum im Walde spielenden Scenen ebenfalls eine Boscheria genannt werden,

hat ihnen der Dichter doch ebenfalls, wie Guarini den seinigen, einen drohenden Hintergrund gegeben.

Der beabsichtigte Gegensatz des Pastor fido zu Tasso's Aminta trat in den Parallelstellen so offen hervor, daß dies um so mehr zum Widerspruch reizen mußte, je anspruchsvoller jener durch sein tragisches Pathos und seinen Umfang erschien, je beispielloser sein Erfolg war.

Der erste Angriff auf Guarini's Dichtung erfolgte noch vor dem Erscheinen derselben im Druck und hat diesen vielleicht früher, als es sonst in der Absicht des Dichters gelegen haben würde, hervorgerufen. Er ist im „Discorso di Jason de Nores intorno a que' principii, cause ed accrescimenti, che la commedia, la tragedia e il poema eroica ricevano dalla filosofia morale e civile etc. Padova 1587." enthalten. Guarini blieb die Erwiderung nicht schuldig. Sie erfolgte in seinem „Verrato[1]) o difesa di quanto ha scritto Giason de Nores contra le tragicomedie e le pastorali. Ferrara 1588." Nores antwortete darauf mit seiner Apologia contra l'autore del Verrato etc. Firenze 1590. Da Nores in diesem Jahre starb, so begnügte sich Guarini, wie es scheint, sie durch die Herausgabe der Dichtung selbst zu widerlegen. Doch ruhten die Angriffe nicht, so daß er 1593 (Firenze) mit einer zweiten Gegenschrift Il Verrato secondo hervortrat. An der Fortsetzung dieses Streites betheiligten sich noch Paolo Beni d'Agubbio, Angelo Tamo, Faustino Summo, Angelo Ingegneri, Giov. Piet. Malacreta, Luigi d'Eredia, worüber man das Nöthige bei Quadrio nachlesen kann[2]). In diesen Schriften, die sich zwar hauptsächlich um den Pastor fido, die Gattung der Pastorale und um die Verbindung des Tragischen mit dem Komischen bewegen, handelt es sich zugleich um die Theorie des Dramas im Allgemeinen, wie denn einige von ihnen, insbesondere die Abhandlung Ingegneri's Della poesia rappresentativa etc. und Guarini's Verrato das Bedeutendste enthalten, was zu jener Zeit über diesen Gegenstand ge-

[1]) Verrato ist der Name eines berühmten Schauspielers, der damals wohl schon gestorben war.

[2]) A. a. O. III. S. 403. S. auch Klein, a. a. O. V. S. 226.

ſchrieben worden iſt; die erſte in Bezug auf die Darſtellung, der letztere in Bezug auf den Begriff des Tragiſchen. Ja es darf wohl geſagt werden, daß, wenn man einige Sätze des Verrato beſſer beherzigt hätte, die Tragödie der Renaiſſance von ihren ſchwerwiegendſten Irrthümern befreit worden wäre. Guarini trat darin der Ariſtoteliſchen Erklärung des Tragiſchen nicht nur ſehr nahe, ſondern erhob ſich auch über ſie, inſofern er noch entſchiedener das Moment der tragiſchen Schuld betonte und ſich offen dahin ausſprach, daß Ariſtoteles nicht für Alles der Maßſtab ſein könne, weil ſeine Zeit Vieles nicht gekannt habe, deſſen Entdeckung oder Erfindung ſpäteren Zeiten erſt vorbehalten geblieben ſei. Guarini trat ferner für die Berechtigung der Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen im Drama ein, wenn er auch zugab, daß nicht jede Verbindung dieſer Art zuläſſig ſei. Komiſches und Tragiſches ſchließen ſich einander ihrer Natur nach in der That ſo wenig aus, daß ſie vielmehr nothwendig geforderte Gegenſätze in der Entwicklung des Dramatiſchen ſind. Nur wird ſich freilich im einzelnen Kunſtwerke immer eines von beiden dem anderen unterordnen müſſen.

Guarini hat demnach nicht darin gefehlt, daß er das Tragiſche in das Schäferſpiel einführte, was ja ſchon überdies lange vor ihm, von Polizian, geſchehen war, ſondern nur darin, daß es von ihm nicht in der der Natur ſeines Gegenſtands angemeſſenen Form geſchah. Auch liegt der Fehler nicht darin, daß er Komiſches und Tragiſches mit einander verband, ſondern daß dieſe Verbindung eine zu loſe und willkürliche war, daß beide immer nur als bloße Gegenſätze, nicht aber als auf einander bezogene, ſich fordernde, einander bedingende Gegenſätze darin auftraten. Dies iſt um ſo empfindlicher, als der Styl, in dem dieſe Paſtorale geſchrieben iſt, hierdurch ein ungleicher und zum Theil unangemeſſener wurde, als ihre Handlung ſich nicht, wie die Paſtorale verlangt, durchgehend auf dem Boden der bloßen Natur, ſondern zum Theil auch auf dem des Culturlebens bewegt, ja dieſes ſogar zur Vorausſetzung hat, wie ja z. B. der ſymboliſche Apparat der griechiſchen Tragödie in ſie hereingezogen erſcheint. Dies konnte indeß von ſeiner Zeit nicht ſo, wie heute, empfunden werden, ebenſo wenig die der Natur der Paſtorale ſo oft widerſprechende Künſtlichkeit ſeiner

Sprache. Doch hat man ihm schon damals mehr, als seinen Vorgängern zum Vorwurf gemacht, die Sitten und Empfindungen der Städter auf das ländliche Leben übertragen zu haben; ein Fehler, den er jedoch mit der ganzen Pastoraldichtung theilte, weil er in dem Wesen der Zeit begründet lag. Die überfeinerte Bildung derselben verlangte zwar nach der Natur, als einem erfrischenden Gegensatze, doch gefiel diese nur dann, wenn man sich und seine Lebensgewohnheiten darin in verändertem Costüm, wie in einem verschönernden Spiegel erblickte. So verhielt es sich auch zum Theil mit der Sittlichkeit, die man damals vom Schauspiel verlangte. Noch immer sollte sinnlicher Reiz, lüsternes Verlangen durch sie hindurch scheinen, oder doch diesem zur Seite gehen, wenn sie nicht trocken und langweilig befunden werden sollte. Ein weiterer Uebelstand der Guarini'schen Dichtung ist die übermäßige Länge derselben, sowie die epische oder lyrische Breite der einzelnen Ausführungen. Auch wird dem Dichter der Vorwurf nicht ganz zu ersparen sein, daß er mehr noch als seine Vorgänger alle scenischen Mittel und Wirkungen der damaligen Bühne dafür in Bewegung gesetzt. Hierin sticht sein Pastor fido allerdings in greller Weise von der bescheidenen Einfachheit des Tasso'schen Aminta ab, der durchaus einem reineren Geschmacke huldigt. Daher es natürlich ist, daß die neueren Beurtheiler mit Ausnahme A. W. Schlegel's sich bei dem Streite um den Werth dieser beiden Dichtungen fast nur auf die Seite Tasso's gestellt haben. Indessen wäre es längst an der Zeit gewesen, diesen Streit auf sich beruhen zu lassen und jeden von ihnen nach seiner Eigenthümlichkeit und in dem Verhältniß zu seiner Zeit zu würdigen und zu beurtheilen.

Die Ausgaben, Uebersetzungen und Nachahmungen des Pastor fido[1]) waren noch zahlreicher als die des Aminta. Obschon die Pastorale, welche gleich bei ihrem Entstehen die Verbindung mit der Musik gesucht und gefunden, und hierdurch die Entwicklung der

---

[1]) Bis 1759 zählte man allein acht französische Uebersetzungen; deutsche bis 1754 vier. Die von Filgerius Mannlich Mühlh. 1619 ist die erste gewesen. Aufsehen machte die von Rammler und Weisse verbesserte, welche in Mitau und Hasenpoth 1773 erschien. Ihr folgte 1815 (Gotha) die von Arnold, 1822 (Zwickau) die von H. Müller.

Oper, die erſt in ſeine Zeit fiel, vorbereitet hatte, jetzt zum Theil in ſie ein- und endlich in ihr unterging, ſo liefen doch noch lange Paſtoralen neben der Oper her. Man kann bei Quadrio von ihnen ein ungeheures Verzeichniß finden, aus dem ſich ergibt, daß ſie im erſten Viertel des 17. Jahrhunderts noch in voller vogue waren, bis gegen die Mitte deſſelben in Aufnahme blieben, dann aber raſch in Abnahme kamen, um ſich zuletzt faſt ganz in das Ballett und in die allegoriſchen Feſtſpiele zu verlieren. Der letzte hier verzeichnete Druck einer neuen Paſtorale datirt aus dem Jahre 1713. Die wenigen dieſer Dichtungen, welche noch eine Hervorhebung verdienen, will ich, der Zeit vorausgreifend, gleich hier noch zur Sprache bringen.

Guidobaldo Bonarelli's da Rovere[1]) Filli di Sciro müſſen hier vor Allen genannt werden, weil ſie, wenn auch wohl mit Unrecht zu ihrer Zeit und insbeſondere vom Cardinal Richelieu für das beſte Paſtoraldrama der Italiener, von verſchiedenen ſpäteren Geſchichtſchreibern aber wenigſtens für ihr drittbeſtes gehalten wurden.

Wichtiger faſt noch als er iſt Michel Angelo Buonarroti[2]), ein Neffe des großen Michel Angelo, deſſen Andenken er durch die Gründung einer demſelben gewidmeten und noch heute im Buonarroti'ſchen Hauſe befindlichen Sammlung geehrt hat. Er wurde 1563 in Florenz geboren, war Mitglied der Accademia fiorentina und der della Crusca, bekleidete Ehrenſtellen in ihnen und gehörte zu den Mitarbeitern an dem Wörterbuche der letzteren und an der Textkritik Dante's. Er zeichnete ſich auch durch die Herausgabe der Gedichte ſeines großen Oheims[3]), ſowie durch eine Reihe poetiſcher und anderer Werke aus, deren Verzeichniß man bei Mazzucchelli findet, von denen hier aber nur die Favole pastorali, Il natale d'Ercole (1605) und Il giudizio di Paride (1607), welches letztere von Quadrio ſehr gelobt wird, ſowie die Carnevalskomödie La fiera in fünf Tagewerken

---

[1]) 1563 zu Urbino geb., 1608 geſt. Gründer der Accademia degl' Intrepidi zu Ferrara.

[2]) Mazzucchelli, a. a. O. II. IV. S. 2352.

[3]) Rime di Michel Angelo Buonarroti, il Vecchio, raccolte e pubblicate da Michelagnolo Buonarroti, il giovane, suo nipote. Firenze 1623.

n je fünf Acten, welche im Jahre 1618 in Gegenwart des Hofs
t Theater der Uffizi gespielt worden ist[1]) und La Tancia, com-
edia rusticale (Firenze 1612) genannt werden sollen. Die beiden
tzteren waren nicht nur eine Frucht der Sprachstudien ihres Ver-
ssers, sondern ganz ausdrücklich im Interesse des großen Sprach-
erks der Crusca geschrieben worden. In beiden herrscht die
olks- und Dialektsprache vor. Ihr poetisch-dramatischer Werth
er ist ein verschiedener. Schon der ungewöhnliche Umfang läßt
t der Fiera den Mangel der künstlerischen Durchführung einer
ramatischen Handlung vermuthen. Sie entbehrt derselben fast voll-
ändig und stellt sich als ein bloßes Conglomerat einzelner Scenen
on zum Theil volksthümlichem Charakter dar, welches von alle-
orischen Zwischenspielen umrahmt und im Ganzen von nur litera-
ischem und philologischem Interesse ist. In der Tancia hat da-
egen die volksthümliche commedia rusticale ihren poetischen Höhe-
unkt gewonnen. Sie ist von einem seltenen Reiz der Natürlich-
eit und tritt in ihrer „ländlichen Keuschheit als vollkommenes
Biderspiel der Hofidylle" auf. Gravina sagt: „daß niemand besser
ls Cesare Cortese in seiner Rosa und Buonarroti in der
Tancia verstanden habe, ländliche Charaktere und ländliche Sitten
nd Empfindungen in dramatischer Form zur Darstellung zu brin-
en." Der Umstand, daß Buonarroti in diesem Drama wieder auf
ie alte zwar volksthümliche, aber nicht grade dramatische Octaven-
orm, auf die Strophe des alten geistlichen Dramas zurückgegriffen
at, von der Klein sehr schön sagt, daß sie uns hier noch einmal
Abschied nehmend, als reizendes Landmädchen begrüßt, läßt zwar
rkennen, daß der poetische Reiz desselben den dramatischen Werth
ibersteigt. Indeß wird das Undramatische jener Versform durch
ie reizvoll lebendige, freie Behandlung derselben gemildert, auch
urch den singspielartigen Charakter des Ganzen weniger fühlbar
emacht. Tancia (Abkürzung von Costanza) ist ein reizendes Land-
nädchen von anmuthiger Schalkhaftigkeit und voll zärtlichster Em-
pfindung. Sie wird von drei jungen Leuten, dem Städter Pietro
Belfiore und zwei Bauerburschen Ciapino und Cecco geliebt,
während ihr Herz nur dem letzteren gehört, der dies aber gar nicht

[1]) Sie erschien 1726 (Firenze) im Druck.

zu hoffen wagt und sich daher von seinem Nebenbuhler Ciapino als Unterhändler für dessen Liebe gebrauchen läßt. Endlich, da Tancia den Antrag dieses letzteren zurückweist, weil sie schon einen Anderen liebe, überschleicht ihn doch eine Ahnung, daß das schöne Mädchen ihm gut sein möchte. Er gewinnt in Cosa, die eine Neigung zu Ciapino im Herzen trägt, eine Bundesgenossin. Beide geben sich das Versprechen, die Liebe des andern zu fördern. Allein Cecco's Blödigkeit verhindert, daß er auf kurzem Wege zu seinem Glücke gelangt, er faßt zwar zu einer Erklärung das Herz, aber da Tancia in freudiger Ueberraschung mit dem Ausrufe „O Cecco, mein Cecco, ich sterbe!" in seine Arme sinkt, verliert er all seinen Muth und überläßt dem eben herzutretenden Stadtherrn das Feld, welcher in Tancia's Vater einen Partner gewinnt. Es hat nun in der That eine zeitlang den Anschein, als ob Pietro als Sieger aus diesem Wettstreit hervorgehen sollte; auch Tancia hat sich bereits darein ergeben und ist grade mit ihrem Ausstattungskorbe beschäftigt, als das Schicksal in Gestalt eines Oheims dazwischen fährt, welcher Pietro einsperren läßt und ihn so lange gefangen zu halten droht, bis er seiner Braut auf dem Lande entsagt habe, weil er eine andere Heirath mit ihm beabsichtigt. Unter diesen Verhältnissen ist nun auch Cecco Tancia's Vater willkommen und damit jeder Topf seinen Deckel findet, erhält nicht nur er seine Tancia, sondern Ciapino nimmt auch mit Cosa, und Pietro mit einer ihm von seinem Oheim zugeschobenen Pancia fürlieb.

Zum Schluß mag noch Gabriello Chiabrera aus Savona, geb. 1552, gest. 1637, genannt werden, der besonders als lyrischer Dichter, durch seine Oden, großen Ruhm erwarb und neben mehreren Tragödien und Operndichtungen die Pastoraldramen La Gelopea (Venezia 1607), La Meganira (Firenze 1608) und L'Alippo (Genova 1614) schrieb.

VII.

Entwicklung der Oper bis zum 18. Jahrhundert.

Gegensatz der kirchlichen und weltlichen Musik. — Scholastischer Charakter beider. — Das Madrigal. — Einfluß der Niederländer. — Gelehrte Ausbildung der Harmonie. — Anfänge der Melodiebildung. — Anfänge der Musik im Drama. — Heinrich Isaac, Beverini, Alfonso della Viola, Corteccia, Striggio, Luzzasco. — Giovanni Bardi. — Emilio Cavalieri. Orazio Vecchi. — Der Bardi'sche Kreis in Florenz und die neue florentinische Schule. — Galilei, Caccini, Peri. — Ottavio Rinuccini. — Die Dafne und die Euridice. — Charakter der neuen Musik. — Gagliano. — Monteverde. — Deren Nachfolger. — Der spätere Charakter der Oper.

Sobald nur die menschliche Seele einmal das Verlangen empfand, das was sie innerlich bewegte zum äußeren Ausdruck zu bringen, wird sie die Mittel hierzu auch in der körperlichen Bewegung, dem Tone und endlich in der Sprache gesucht und gefunden haben. Daß man diese hierzu gleich ursprünglich zu gemeinsamem Ausdruck vereinigt hat, ist wohl zu bezweifeln. Wohl aber findet man im griechischen Chorgesange, aus welchem die classische Tragödie und Komödie der Griechen sich entwickelt haben, Mimik, Musik und Sprache bereits mit einander verbunden; freilich nur, um im Laufe der weiteren Entwicklung jener beiden dramatischen Formen wieder auseinander zu treten, die Vereinigung aber in immer neuer Weise mit einander zu suchen. Gewiß war ursprünglich die Empfindung, wenn selbst nur die sinnliche, so doch die einzige Quelle und das einzige Maß für Musik und Gesang. Von dieser noch kunstlosen, volksthümlichen Uebung löste sich aber sehr früh eine kunstmäßigere ab, welche nach bestimmten Regeln des Verfahrens suchte und diese in der Natur des Tones, in seinen Wirkungen auf Gemüth und Sinne sowie in bestimmten proportionalen Verhältnissen der verschiedenen Töne, Tonreihen, Tonfolgen und Zusammenklänge fand. Immer lief aber neben der sich hieraus entwickelnden kunstmäßigen Ausbildung der Musik eine volksthümliche kunstlosere nebenher, die beide bald in scharfer Trennung von einander beharrten, bald einen wechselseitigen Einfluß auf einander ausübten. Eine solche Trennung läßt sich besonders in den Zeiten beobachten, in denen die kunstmäßige Musik sich ganz in den Dienst der Kirche begab und als

kirchliche Kunst der volksthümlichen, als der weltlichen, feindlich gegenübertrat, diese nicht blos von sich abzuweisen, sondern auch zu unterdrücken suchend. Dies war seit Gregor d. G. Zeiten der Fall (s. I. Hlbbd. S. 27). Bis hierher waren die christlichen Gesänge im Gegensatz zu der griechisch-römischen Musik noch überwiegend volksthümlich gewesen. Obschon die von Gregor in den Kirchengesang eingeführten Veränderungen ohne Zweifel einen Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung der Musik vorbereiteten, so wurde dieser doch dadurch gehemmt, daß er den kirchlichen Gesang ganz von der Volksmusik und der Instrumentalmusik trennte und auf ein traditionelles Festhalten an den einmal kirchlich festgestellten Formen drang, wozu dann noch kam, daß der Kirchengesang und die Musik überhaupt bei ihrer weiteren Ausbildung mehr und mehr unter den Einfluß der scholastischen Wissenschaft geriethen und in deren Geiste betrieben wurden.

Karl der Große hat, wie bereits angedeutet (S. 51), außerordentlich viel für die Hebung und Verbreitung des Kirchengesanges gethan. Es entstanden hierdurch Gesangsschulen in Metz, Soissons, Sens, Orleans, Toul, Lyon, Cambrai, St. Gallen u. a. O. nach dem Vorbilde der römischen Kirche, was aber die weitere Entwicklung desselben auch wieder einengte, weil alle Abweichungen vom authentischen, d. i. römischen Gesange auf's strengste verboten wurden.

Italien ist ohne Zweifel das Land, in dem früher als in jedem anderen eine neue Musik Form und Gestalt gewann, und sicher hat sich neben der kirchlichen auch eine weltliche Musik hier entwickelt, die, anfangs fast nur unter den Antrieben der Empfindung stehend, allmählich ebenfalls kunstmäßigere Formen gewann. Beweis dafür sind die volksthümlichen Laudi und Mailieder, deren ich schon zu gedenken hatte. Doch auch an Liedern der übermüthigen Lebenslust wird es gewiß nicht gefehlt haben, worauf die frottole (Spottlieder) sowie die höfisch aristokratischen Gesänge hinweisen, die mit denen der provençalischen Troubadours im Madrigale verschmolzen. Auch diese volksthümlichen Lieder empfingen aber eine kunstmäßigere Ausbildung, wobei die ernsteren ebenfalls in's Madrigal, die lustigen in die Villoten und Villanellen übergegangen sein mögen.

Bei ihrer langen Ausgeschlossenheit von der Kirche mußte die Ausbildung der Instrumentalmusik freilich zurückbleiben. Ausgestorben

war sie jedoch nie. Auch wurde bereits im 8. Jahrhundert die Orgel in den Gottesdienst aufgenommen.

Obschon die Italiener längere Zeit die musikalischen Lehrmeister der anderen Völker Europa's gewesen sind, sollten die Entdeckungen, Erfindungen und Fortschritte dieser letzteren doch wieder eine neue bedeutende Epoche musikalischer Entwicklung begründen. So wird schon dem im 10. Jahrhundert lebenden Mönche Guibald zu St. Amand für l'Elnon in Flandern die Entdeckung der Gesetze der Polyphonie und Harmonie zugeschrieben, welche den Grund zu einer ganz neuen Theorie der Musik (Organum) legte. Guido von Arezzo (im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts), dem, aber doch wohl mit Unrecht, auch die Erfindung der Notenschrift beigemessen worden ist, hat die Gesangskunst durch Einführung der Solmisation praktisch gefördert, Marchettus von Padua die Chromatik zur Anwendung gebracht und beide haben eine Schule begründet, die dann von den Akademien der Musik zu Mailand, Neapel, Bologna, Verona weiter gepflegt worden ist. Indessen wird man wohl zu beachten haben, daß es sich mit diesen und so vielen andern Namen wie mit Sternbildern verhält, welche, weil aus einer bestimmten Ferne gesehen, in sich den Glanz von ganzen Gruppen derselben vereinigen, dem sie näher betrachtenden Auge der Specialforschung sich aber wieder in diese auflösen. Die nächsten Fortschritte der Musik sind durch die weitere Ausbildung der wissenschaftlichen Theorie derselben in den Schulen von Paris, Cöln und Flandern herbeigeführt worden. Sie werden durch die Namen eines Johannes de Muris, Wilhelm Dufays, Johannes von Okeghem (Ockenheim), Josquin de Près und Roland de Lattre (Orlandus Lassus), sowie durch die Erfindungen des Discantus, der Fauxbourdons, des einfachen und doppelten Contrapunktes bezeichnet. Doch ging dieser auf die Ausbildung der Harmonie in einseitiger Weise gerichteten gelehrten Musik zugleich eine freiere, auf die Ausbildung der Melodie gerichtete Kunst wohl immer zur Seite, welche hauptsächlich von den Troubadours und Joueurs, den puys und den zunftmäßigen Gilden der Menestriers und Spielleute Frankreichs, Flanderns, der Schweiz und Deutschlands gepflegt werden mochte[1]). Sahen wir doch auf diesem Wege schon eine

[1]) Die Menestriers unterschieden sich z. B. in Paris als menétriers joueurs d'instruments und als menétriers diseurs.

reiche Instrumental- und Vocalmusik, ja die Anfänge eines weltlichen Singspiels entstehen.

Die Fortschritte der Franzosen und Niederländer in der Musik veranlaßten die päpstliche und andere berühmte Kapellen Italiens, insbesondere die von San Marco, davon Nutzen zu ziehen. So finden wir Dufay und Josquin de Près als Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, Adrian Willaert und dessen geistreichen, unruhig experimentirenden Schüler Cyprian de Rore als Kapellmeister an San Marco, Orlando Lasso am Lateran, Heinrich Isaac von Prag, einen Schüler Josquin's, als Kapellmeister an S. Giovanni in Florenz.

Welchen Einfluß die Araber auf die Entwicklung der neueren Musik, insbesondere auf die Fortschritte der Niederländer, ausübten, liegt zwar zur Zeit noch völlig im Dunkeln, doch ist bemerkenswerth, daß Arteaga[1]) unter den damals nach Italien berufenen Musikern auch verschiedene Spanier wie Bartolomeo Ramos Pereja[2]), Pedro d'Uregua, Francisco Salinas, Tomaso de la Vittoria aufführt. Ambros will freilich von einer besonderen spanischen Schule nichts wissen. Er selbst gesteht aber zu, daß die musikalischen Schätze Spaniens fast ganz in den Musikschränken der spanischen Kathedralen begraben liegen und erst neuerdings Michael Hilarion Eslava in seiner Lira sacra den Versuch, sie zu heben, gemacht habe.

Zu den volksthümlichen Mai- und Tanzliedern, die eine kunstmäßige Ausbildung erhalten haben, gehören unter andren die von Arrigo Tedesco (wahrscheinlich jenem Isaac von Prag) in Musik gesetzten canti carnascialeschi und canzoni a ballo des Lorenzo de' Medici. Indeß mögen sich diese Compositionen wohl noch immer dem mehrstimmigen nach den Gesetzen des Contrapunkts gearbeiteten Madrigale angeschlossen haben, welches die Hauptform der damaligen weltlich-höfischen Musik war, bei der es sich mehr um kunstreiche Combination der Tonfolgen, Tonverschlingungen und deren Auflösung, als um die Ausbildung der Melodie handelte. Aehnlich verhielt es sich auch mit dem Einzelgesang, bei dem, soweit er überhaupt vorkam

---

[1]) Stefano Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro dalla sua origine sino al presente. Venez. 1785.

[2]) Der freilich der Schüler eines Niederländers gewesen sein soll.

und dann über das Psalmodiren hinausging, die Instrumente die andren Stimmen einfach vertraten.

Es waren gewiß nur diese musikalischen Formen, welche, wie sie Eingang in die sacra rappresentazione gefunden hatten, nun auch in das weltliche Drama eindrangen. Denn gleich bei Beginn seiner Entwicklung nahm dieses letztere einen musikalischen Charakter an, insofern man zwischen die Acte der Lustspiele entweder Madrigale legte oder sie wohl gar mit singballetartigen prunkhaften Zwischenspielen umrahmte, die nur zu oft, wie gleich diejenigen, welche bei der Aufführung der Calandra des Bibbiena am Hofe zu Urbino zur Anwendung kamen, zur Hauptsache wurden; während die Trauerspiele gesungene Chöre in sich aufnahmen, die Pastoralen und höfischen Festspiele aber sogar eine ganz singspiel-, ja singballetartige Form gewannen, was schon bei der ersten uns bekannt gewordenen Pastorale, dem Orfeo des Poliziano, der Fall war, welcher fast ganz gesungen wurde und besonders im letzten Acte, dem Bachanale, Gelegenheit zu balletartigen Ausführungen gab. Auch der plautinische Poenulus, welchen der Cardinal Julian de' Medici vor Leo X. auf einem großen auf dem Capitol erbauten Theater spielen ließ, soll dafür ganz in Musik gesetzt worden sein.

Als Componisten dieses musikalischen Schmuckes des Dramas findet man vor Allen jenen Heinrich Isaac wieder bezeichnet, welcher die Musik zu Belcari's Abraam und zu Lorenzo's de' Medici Giovanni e Paolo geschrieben hat, sowie Francesco Beverini, von welchem die Musik zu der Conversione di San Paolo herrührt, welche der Cardinal Raphael Riario zu Ehren Innocenz' VIII. aufführen ließ. Besondere Berühmtheit erlangte aber Alfonso della Viola, der Componist der Musik zu der Orbecche des Giraldo Cintio, zu dem Sacrifizio des Beccari, der Aretusa des Lollio und dem Sfortunato des Argenti. Er war in Ferrara geboren, ein Schüler Willaert's und später Kapellmeister Ercole's II. Auch Antonio del Cornetto wird als Componist der Egle des Giraldi hervorgehoben; und von Fr. Corteccia (1530 zum Kapellmeister an San Lorenzo und 1540 zu dem von Cosmo I. ernannt, 1571 gest.), sowie von A. Striggio, einem veronesischen Edelmanne (um 1535 geb., 1584 gest.), der später Kapellmeister in seiner Vaterstadt wurde, sind noch die Drucke von 6 Zwischen-

ſpielen[1]) erhalten geblieben, welche bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Francesco de' Medici mit der Tochter Ferdinand's I. zur Aufführung kamen.

Es drängte alſo Alles dazu hin, daß ſich aus dem Drama der Italiener das Singballet und das Singſpiel oder die Oper entwickeln mußte. Bezeichnend dafür iſt die berühmte Blindekuhſcene in Guarini's Pastor fido und die Sorgfalt, mit welcher dieſer ſie ausbildete. Es lag hier die Schwierigkeit vor, daß der Chor ſich zugleich lebhaft tanzend bewegen und ſingen ſollte. Guarini trennte Tanz und Geſang. Der eine Theil des Chors beſtand nur aus Tänzerinnen, der andere aus Sängerinnen, die hinter den erſteren aufgeſtellt waren. Guarini zog einen Tanzmeiſter zu Rathe und ordnete mit dieſem die dramatiſchen Bewegungen des Tanzes an; ihnen entſprechend ließ er dann von Luzzasco, dem Concertmeiſter Alfonſo's II., die Muſik dazu ſetzen und erſt nach dieſer regelte er ſelbſt die metriſche Behandlung der Verſe[2]).

Bei all dieſen Spielen waren die Geſänge von Inſtrumenten begleitet, die meiſt hinter der Scene, gewöhnlich zur Seite hinter paſſenden Verſetzſtücken, aufgeſtellt waren. Dies war z. B. bei der Hochzeit Coſimo's I. mit Eleonore von Toledo (1539) der Fall. Das Orcheſter beſtand hier aus einem Clavicembalo, einer Orgel und je einer Flöte, Harfe und Viola. Es wich aber bald einer reicheren Zuſammenſetzung. Schon bei den Zwiſchenſpielen des Striggio und des Corteccia waren zwei Clavicembali, vier Violinen, eine Viola, ein Cello, Lauten, Flöten, Lyren, Poſaunen, Hörner und Tambourins thätig. Bisweilen hatte die Muſik ihren Platz auf einem Balcon zur Seite der Bühne, oder, wie im erſten Theater des Hofes von Ferrara, hinter den Zuſchauern.

Gegen Ausgang des Jahrhunderts häuften ſich die Verſuche, Dramen ſoviel wie möglich ganz in Muſik zu ſetzen[3]). Doch führte

---

[1]) H. M. Schletterer, Die Entſtehung der Oper. Nördlingen 1873.

[2]) Schletterer, a. a. O. S. 63. Hiernach müßte der Pastor fido ſchon in Ferrara gedichtet worden ſein. Schletterer gibt jedoch nicht ſeine Quelle an, ſondern nur, daß die Muſik verloren gegangen iſt.

[3]) Beiſpiele hiervon ſind: Il amico fido des Grafen Bardi, Striggio und Chriſtofero Malvezzio, die Intermezzi, welche Luca Marenzio aus Briccia, der berühmteſte der Madrigaliſten der Zeit, daher auch der ſüße Schwan von Italien ge-

cht ſowohl das, als zwei in dieſe Zeit fallende Erfindungen zur ntſtehung der Oper.

Giovanni Bardi, Graf von Vernio, aus einem alten rentiniſchen Hauſe, ein den Wiſſenſchaften und ſchönen Künſten gebener Mann, Mitglied der Accademie della Crusca und degli lterati, auch ſelbſt Dichter und Muſiker, pflegte in ſeinem Hauſe nen Kreis ihm befreundeter Gelehrten und Muſiker zu vereinigen,

---

nnt, ſowie Malvezzio, Jacopo Peri, Emilio Cavalieri und Graf Bardi, bei den chzeitsfeierlichkeiten Ferdinand's I. zur Aufführung brachten und von denen der n Marenzio componirte, von Rinuccini gedichtete Combattimento d'Appolino l serpente Epoche machte. Auch ein Ballet der zu ihrer Zeit berühmten Laura uidiccioni, welches bei dieſer Gelegenheit zur Aufführung kam, verdient deshalb wähnung, weil hier ſämmtliche Inſtrumente mit den Sängern zuſammenwirkten, s bisher nicht geſchehen war. Ganz in Muſik geſetzt wurden außerdem von Cavalieri die von derſelben Laura Guidiccioni gedichteten Schäferſpiele Il satiro, La sperazione di Fileno und Il gioco della cieca, von denen die beiden erſten 1590, s letzte 1595 am florentiniſchen Hofe mit großem Erfolge zur Darſtellung kamen, e aber ſämmtlich verloren gegangen ſind, daher ſich nicht ſagen läßt, wie viel in n Behauptungen Cavalieri's Wahres enthalten iſt, daß er hier ſchon Anwendung n Recitativen gemacht und überhaupt den Stil der Alten darin hergeſtellt habe. och läßt alles, was man bis jetzt von ihm kennt, es entſchieden bezweifeln. Mit ößerem Rechte wird er dagegen als der Gründer des Oratoriums angeſehen. ieſes verdankt ſeine Entſtehung der von Felippo Neri in's Leben gerufenen Con-egazione dell' oratorio, welche die Kirche Maria della Valicella in Rom zu ren religiöſen Uebungen angewieſen erhielt, bei denen auch die Muſik gepflegt und erdurch eine Art dramatiſcher Laudi wieder in's Leben gerufen wurde, die im ratorium dieſer Kirche zur Aufführung kamen. Cavalieri bemächtigte ſich dieſer orm und ſein von L. Guidiccioni gedichtetes Muſikdrama L'anima e il corpore, elches im Jahre 1600 ebenfalls hier in halb concertmäßiger, halb theatraliſcher eiſe aufgeführt wurde, war epochemachend für dieſe Gattung. Auch die Commedia rmonica: Anfiparnasso des Orazio Vecchi aus Modena, welche 1597 zu enedig im Druck erſchien und 1594 zu Modena zur Aufführung kam, gehört noch erher, da ſie von Vielen als erſte komiſche Oper und vom Componiſten ſelbſt als ne ganz neue Erfindung bezeichnet worden iſt, nach dem Urtheile Arteaga's und uadrio's aber nur mittelmäßig und dabei geſchmacklos ſein ſoll. Anders freilich theilt Ambros (a. a. O. Bd. III. S. 545 und Bd. IV. S. 21) über den Werth dieſes componiſten und dieſer Compoſition, die er zwar ſeltſam, aber originell geiſtreich d ſogar dramatiſch ausdrucksvoll nennt. Orazio Vecchi, von 1551—1604 Canocus in Correggio, war einer der gelehrteſten Muſiker der Zeit, Kapellmeiſter des erzogs von Modena und ein vorzüglicher Kirchencomponiſt. Sein Anfiparnasso , wie Ambros ſagt, ein Komödiendialog in lauter Madrigalen, was zwar an ſich ichſt undramatiſch iſt; gleichwohl hat er im Einzelnen vielfach ganz eigenthümliche

welche es sich unter Andrem zum Zweck setzten, die Musik der Alten wiederherzustellen. Den Anstoß dazu hatte ohne Zweifel mit das Aufblühen der ganz unter der Herrschaft der Aristotelischen Grundsätze stehenden Tragödie und der Umstand gegeben, daß dieser Philosoph die Musik als einen wesentlichen Bestandtheil des Dramas hingestellt hatte, wobei man zugleich an der Auffassung festhielt, daß das griechische Drama völlig gesungen worden sei, der Gesang sich aber als Melos und Sprechgesang (Recitativ) unterschieden habe. Nicht minder hatte aber auch das Studium der platonischen Philosophie darauf eingewirkt. Plato war für die florentinischen Musiker fast in demselben Maße unumschränkter Gesetzgeber, wie Aristoteles es für die tragischen Dichter war. Es ist wahrscheinlich, daß die im Hause Bardi angestellten Versuche nicht allein standen, sondern, und vielleicht sogar früher, auch von verschiedenen Akademien aufgenommen worden sein mögen. Nur hier aber wurden sie von einem epochemachenden Erfolge gekrönt.

Man kam überein, daß die vielstimmige, contrapunktistische Behandlungsweise sowohl ein Hinderniß für die Entwickelung der Melodiebildung, wie auch dafür sei, daß die Musik sich dem Sinn der Worte und der Form der Verse anpasse. Es wurde zum Gesetze erhoben, daß diesen letzteren sowohl der Charakter, wie die Tonart des Musikstückes entsprechen müsse. Schon Palestrina und Cypriano de Rore hatten Aehnliches, doch zu anderen Zwecken, erstrebt. Jetzt wurde es nach Plato's Vorschrift oberster Lehrsatz, daß eine Musik, welche nicht den Bewegungen der Seele dienstbar ist, nur Verachtung verdiene. Die Nachahmung der Rede und die Unterordnung unter diese erschien als der einzig richtige Weg.

Unter den Männern des Bardi'schen Kreises ragten besonders Giulio Caccini, ein Schüler Scipione della Palla's (geboren

dramatische und komische Wirkungen erzielt. Der Antiparnasso stellt sich auch überdies als ein Versuch dar, die Commedia dell' arte mit Hülfe des Madrigalstyls in Musik zu setzen. Die Masken des Pantalone, Pedrolino, Lelio, Dottore, Capitano, Zane (Zanni), Francatrippa u. A. und selbst die Juden sind darin in ihren Dialekten auf die Bühne gebracht. Da Orazio Vecchi bereits 1605 hochbetagt starb, so ist der Antiparnasso ein Werk seines späteren Lebens und da er daran sehr lange gearbeitet und gefeilt, so ist er auch ohne Zweifel viel früher als die Dafne des Peri und überhaupt ganz unabhängig von der musikalischen Reform der Florentiner entstanden.

im 1560 in Rom, vor 1640 gestorben), und der Florentiner Jacopo Peri, ein Schüler Malvezzio's, sowie der Musiktheoretiker und Mathematiker Galilei[1]), der Vater des berühmten Naturforschers, hervor. Galilei, der sich gelegentlich auch selbst in der Musik versuchte, darf als der Begründer der neuen Theorie betrachtet werden[2]). Wogegen es irrthümlich ist, ihn als den Erfinder der Melodie anzusehen. Melodie hatte zwar die Musik auch schon früher gehabt, aber sie war nur beiläufig aus der Construction des contrapunktistischen Satzes hervorgegangen. Jetzt bildete man sie selbständig zum Sologesang aus, was auf musikalischem Gebiete, wie Ambros sagt, die Bedeutung der Emancipation des Individuums hatte. Galilei hatte auch hierzu, jedoch nur äußerlich, die Anregung durch die Composition der Episode des Ugolino aus Dante's großem Gedicht und einzelner Stellen aus den Klageliedern Jeremiä für eine Singstimme gegeben, aber diese Gesänge waren noch immer im alten madrigalesken Style verfaßt. Das Verdienst, den Sologesang zur Cantilene ausgebildet zu haben, gebührt dagegen dem Giulio Caccini, einem fein gebildeten Manne und ausgezeichneten Sänger, der die neue Singesart nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch zu befestigen suchte, indem er die von ihm componirten Sonette und Canzonen mit Begleitung einer von dem berühmten Bardillo gespielten Theorbe meisterhaft vortrug, und sie in einem besonderen Werke, Le nuove musiche, herausgab. In diesem nuove musiche sagt Ambros (S. 174) tritt der Sänger zum ersten Male wirklich als Solist auf: „Er trägt vor, er detaillirt und nüancirt, sein Gesang ist nicht mehr herausgerissenes Bruchstück eines untrennbaren Ganzen, er ist selber ein Ganzes, belebt von Ausdruck, von Empfindung — er wird individuelle Gefühlssprache."

Nach Bardi's Fortgang von Florenz — er erhielt 1592 einen Ruf von Papst Clemens VIII. als Maestro der apostolischen Kammer — wurden die bisher unter seinem Schutze stattfindenden Versammlungen im Hause des Jacopo Corsi fortgesetzt, eines ebenso eifrigen Liebhabers, wie berufenen Kenners der Musik. Hier wurde der Plan, ein neues musikalisches Drama zu gründen (der Name Oper ist viel

---

[1]) In seinem Dialogo della musica antica e moderna. Fir. 1581.

[2]) Ambros, Aug. Wilh., Geschichte der Musik. 4. Bd. 178.

späteren Datums und wahrscheinlich durch Abkürzung der Bezeichnungen opera musicale, opera armonica, opera drammatica musicale etc.) entstanden, ernster in's Auge gefaßt und durch eine zweite, dem Jacopo Peri beigemessene, entscheidende Erfindung, den Stilo rappresentative oder recitative, in's Leben gerufen.

Als erste Oper, bei welcher derselbe in Anwendung kam, wird die Dafne des Ottaviano Rinuccini[1]) bezeichnet. Sie wurde 1594 mit einem Orchester von nur sechs Instrumenten im Corsi'schen Hause zur Aufführung gebracht. Die Musik ist verloren gegangen, wogegen die der zweiten, unter dem anspruchsvolleren Titel tragedia di musica, im Jahre 1600 zur Feier der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria de' Medici aufgeführten Oper Euridice erhalten geblieben ist[2]). Rinuccini (1564 geb., 1621 gest.) wird als eine glänzende, ritterliche Persönlichkeit, leicht erregbar, den Frauen leidenschaftlich ergeben geschildert. Seine Dichtungen (Dafne, Euridice, Aretusa, Arianna) sind nicht ohne Werth. Die Führung der Handlung ist verständig und edel, der Ausdruck klar, natürlich, gewählt; auch wird an ihm musikalisches Gefühl gerühmt. Die Dafne wurde, wie aus der Widmung Peri's hervorgeht, ohne Caccini's Beihülfe, von diesem verfaßt. Nur von dem Grafen Corsi waren die Compositionen einiger Arien darin aufgenommen. In seiner Euridice war Rinuccini wieder auf den Stoff des ersten Hirtendramas, auf den Orfeo des Polizian, zurückgegangen. Componisten derselben waren Peri und Caccini. Sowohl Peri wie Caccini hat diese Oper selbständig componirt und gleichzeitig (1600) veröffentlicht[3]), bei jener Aufführung wurden aber Theile der Composition beider verwendet, was nur bei der fast „doppelgängerischen" Aehnlichkeit derselben möglich war, die sich hauptsächlich daraus erklärt, daß die

---

[1]) Giov. Bit. de' Rossi hat unter dem Namen Erythraeus sein Leben beschrieben. Er tritt für Peri und Caccini gegen die Ansprüche Cavalieri's auf die Erfindung des Opernstyls ein.

[2]) Die Darsteller waren folgende: Peri — Orfeo; Vittoria Archilei — Euridice; Giusti, ein lucchesischer Knabe — Dafne; Rasi, ein Aretiner — Aminta; Brandi — Arcetro; Palontrolli — Plutone. Die Musiker waren lauter Edelleute aus den ersten Familien.

[3]) An dem Caccini'schen Werke sollen noch verschiedene Componisten betheiligt gewesen sein: Stefano Venturi del Nibbio, Piero Strozzi und Luca Bati.

Componisten — um mit Ambros' Worten zu reden — aus dem Zwange und Bann des Contrapunktes in den des Wortes gekommen waren. Die Vorreden, die sie ihren Partituren vorausgeschickt, sind für die Geschichte der Musik von hohem Interesse. Aus dem Vergleiche derselben ergibt sich bei aller Uebereinstimmung doch noch ein Gegensatz, welcher auf der Verschiedenheit des Verhältnisses beider Männer zur Musik überhaupt beruht. Peri verlangte, daß der Sänger sich genau an die Noten binde, damit die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht werden könne. Caccini wollte dagegen für den Sänger eine größere Freiheit gewahrt wissen, sowohl was den colorirenden Schmuck, als was den dramatischen Ausdruck betrifft. So heißt es im Vorworte zu seiner Euridice: „Die Harmonie der hier Recitirenden stützt sich auf einen continuirlichen Baß, bei dem ich Quarten, Sexten, sowie die großen und kleinen Terzen bezeichnet habe, während die Anwendung der Mittelstimmen dem Urtheil und der Kunst der Spielenden überlassen bleibt." Es spielt hier etwas von dem Gegensatze der Darstellungsweise der commedia erudita und der commedia dell' arte herein und wie letztere, blieb auch die von Caccini eingeschlagene Richtung für länger die herrschende, was theils durch die Eintönigkeit der damaligen Musikstücke begünstigt wurde, theils diese auch selbst wieder förderte und bedingte. War doch die Cantilene damals noch fast ganz auf die Chöre beschränkt. Auch hier trat sie nur schüchtern aus den Recitativen hervor. „Das declamatorische Wort (sagt Ambros) greift störend in den Entwicklungsproceß der Melodie und übertönt den Liedgesang freiströmender Melodie mit seiner recitativischen Halbsprache — ein leidiges Zwitterwesen ist das Resultat." Die Monotonie der Recitative wurde noch dadurch vermehrt, daß die begleitende Baßstimme der Instrumente nur bei den lebhafteren Accenten der Singstimmen und immer nur harmonisch folgen durfte, bis dahin aber der vorausgegangene Accentton festgehalten werden und fortklingen sollte. Doch rühmt Ambros das Streben beider Meister nach Wahrheit des Ausdrucks und den echt florentinischen Geist, welcher ihre Werke wie die der ganzen Schule durchweht.

Der Erfolg der Euridice war ein so großer, daß die neue Form der Oper im Jahre 1606 bereits volksthümlich geworden war, da zu dieser Zeit in Rom während des Carnevals ein von

Paolo Quagliato in Musik gesetztes Drama von fünf Sängern und fünf Schauspielern auf einem herumziehenden Carro dargestellt wurde. Von den Componisten der Florentiner Schule ist hier wenigstens noch Marco di Zanobi da Gagliano mit seiner Dafne hervorzuheben. Die Vorrede zu der Ausgabe der letzteren enthält viele interessante Notizen, von denen Lindner und Klein Auszüge brachten. Bei ihm findet sich schon das Streben nach einer Gliederung der Arie.

Der neue Styl wurde von Girolamo Giacobbi, der auch der Gründer der bologneſischen Gesangschule ist, noch vor 1610 auf Bologna und von Monteverde nach Venedig übertragen und daselbst selbständig weiter entwickelt. Der Fortschritt, welchen die Oper durch Claudio Monteverde (geb. 1568 zu Cremona) erfuhr, der schon länger als Meister im alten Madrigalstyl berühmt war, auch den stile alla francese (worunter man vaudevilleartige Liederchen verstand) auf Italien übertragen haben soll und 1607 mit seinem Orfeo, 1608 mit seiner Arianna und der Tanzoper (dem Singballete) Il ballo delle ingrate, sämmtlich von Rinuccini gedichtet, hervortrat, war ein ganz außerordentlicher. Ambros (S. 364) nennt ihn den Vater der ganzen heutigen Musik. „Wenn wir von Josquino an seiner Stelle sagen müssen — heißt es bei ihm — daß er der Musik eine neue Welt eröffnete, als er die Wahrnehmung machte, es sei, wenn es nur gut und würdig zusammenklingt und die kunstvoll verschränkten Nachahmungen der Stimmen unter sich logischen Zusammenhang, architektonisch bedeutende Construction in den Tonsatz bringen, mit der Sache noch lange nicht aus — die Musik besitze auch Sprache und Ausdrucksfähigkeit für Lust und Leid der Menschenbrust ꝛc. — so fällt nicht weniger in's Gewicht, was Monteverde mit dem Instinct des Genies fand: er emancipirte die Dissonanz von ihrer bisherigen strengen Gebundenheit, die Septime, die None läßt er frei eintreten, ja beide als Doppeldissonanz verbinden, er begreift, der erste, die große und eigenthümliche Wirkung dreier auf einen Grundton aufgebauter kleiner Terzen, d. i. des verminderten Septimenaccordes." Die Musik wurde bei ihm zu einer Sprache der Affecte und Leidenschaften. Die rührenden Scenen seiner Arianna, von der nur der Klagegesang der Heldin erhalten geblieben ist, rissen die Hörer zu Thränen hin. Er gab der Arie eine festere Gestalt. Er erfand in dem Siciliano den

richtigen Paſtoralſtyl. Er iſt der Schöpfer der Inſtrumentation, der erſte, der ein Gefühl für Klangfarbe, für das Stimmungsvolle gehabt, aber er wurde ſich all dieſer gewonnenen Schätze doch noch nicht deutlich bewußt.

Das Orcheſter Monteverde's beſtand aus 2 Clavicembali, 2 Contrebassi da Viola, 10 Viole de Braccio, 2 Violini piccoli alla francese, 2 chitarone, 2 orgagni di legno, 3 bassi da gamba, 4 tromboni, 1 regale, 2 cornetti, 1 flautino alla vigesima seconda, 1 clarino, 3 trombe sordine, 1 Arpa dobbia. Allein dieſe Inſtrumente wurden nur bei der Introduction (der toccata), bei Tänzen, Zwiſchenſpielen, denen man bei ihm ſchon begegnet, und vielleicht bei den Chören zuſammen in Anwendung gebracht. Auch bei ihm wurden zur Begleitung der Soloſtimmen ſelten mehr als 3 — 4 Inſtrumente verwendet.

Monteverde, der 1613 Kapellmeiſter an San Marco geworden war, erwarb ſich durch ſeine Opern, zu denen noch die Proserpina rapita von S. Strozzi (1630), Adone von Paolo Vendramin (1639), Le nozze d'Enea con Lavinia und Il ritorno d'Ulisse in patria von Giacomo Bodoaro (1641), ſowie L'incoronazione de Poppea von Gianfrancesco Buſinello (1642) gehören, einen europäiſchen Ruf. Dies hielt ihn nicht ab, 1633 in den Prieſterſtand überzutreten. Doch ſchrieb er noch fort für's Theater, ſeine Poppea im Alter von 75 Jahren, in ſeinem Todesjahr 1643.

Es iſt hier nicht der Ort, die Entwicklung der Oper in's Einzelne weiter zu verfolgen. Dies gehört der Geſchichte der Muſik an. Es genügt darauf hinzuweiſen, daß dieſelbe eine ungeheure Ausbreitung erlangte. Sollen doch in Venedig allein im Zeitraum von 1637—1700 357 verſchiedene Opern von 40 Componiſten und in Bologna 70 Opern von 30 Componiſten zur Aufführung gekommen ſein.[1])

---

[1]) Ich will von den Componiſten nur Francesco Cavalli, ſeit 1640 Kapellmeiſter an S. Marco (nach ſeinem Schützer alſo genannt, ſein eigentlicher Name war Pier Francesco Coletti-Bruſi), Ceſti aus Arezzo, Giov. Legrenzi aus Bergamo um 1660 — 70 Kapellmeiſter an S. Marco, Ant. Zanettini, Carlo Pallaviccini aus Brescia, Marc. Ant. Zione aus Venedig erwähnen, von denen Cavalli und Ceſti die bedeutendſten ſind. Von den Dichtern aber

Obschon die Oper eine dem italienischen Geiste entsprungene und diesem angemessene Form ist, hat sie doch zunächst eine ihrer eigenthümlichen Natur, ihrem eigenthümlichen Wesen nur theilweise entsprechende Richtung eingeschlagen. Wie das auto sacramentale der Spanier soll auch die Oper den Beschauer und Hörer in eine über die Wirklichkeit hinausgehende Welt versetzen, nicht zwar wie jene in eine übersinnliche, transcendentale, wohl aber in eine verklärte und gesteigerte sinnliche. Es ist kein Zweifel, daß sie hierdurch vorzugsweise dazu geeignet erscheint, eine Form des romantischen Geistes zu werden und es im Interesse ihrer Entwicklung gelegen hätte, ihren Stoff vorzugsweise aus der romantischen Dichtung zu schöpfen. Wenn man die Stoffe überblickt, welche die Dichter des 17. Jahrhunderts für das musikalische Drama bearbeiteten, so findet man aber, daß der weitaus größte Theil der Mythe und Geschichte der Griechen und Römer und nur ein sehr kleiner Theil der mittleren oder neueren Geschichte Italiens entnommen ist. Nur einige behandeln auch noch Stoffe der Märtyrer- und Heiligengeschichte und der romantischen Dichtung der Neueren, meist Ariosto's und Tasso's. Daneben zeigen sich einzelne, welche rein allegorischen Inhalts, und andre, welche novellistischen Ursprungs sind. Wenn man berücksichtigt, welches Bild der nationalen Zerrissenheit die mittlere und neuere Geschichte Italiens darbietet, so kann es nicht in Verwunderung setzen, daß die Italiener da, wo sie nationales Leben darzustellen suchten, lieber auf jene große, stolze Vorzeit, die sie ja auch und vielleicht eben deshalb so hartnäckig, als ihre nationale Geschichte betrachten, zurückgriffen, womit es vielleicht auch zusammenhing, daß sie die antike Welt nur zu oft in das Costüm der Zeit kleideten, und niemand Anstoß an den schreienden Anachronismen nahm, denen man in diesen Dichtungen fast auf jeder Seite begegnet. Doch spottet nur etwas später Benedetto Marcello in seinem Teatro alla moda über diese Art der Behandlung

---

seien Gabriello Chiabrera, Paolo Ferrari und, seiner Fruchtbarkeit wegen, der Venezianer Aurelio Aurelj erwähnt; Quadrio führt von ihm allein 36 gedruckte Operndichtungen an, von denen mehrere dreimal aufgelegt wurden. Auch Giov. Andrea Moneglia aus Florenz, Matteo Noris aus Venedig und der Abbate Francesco Silvani seien aus diesem Grunde genannt.

antiker Stoffe. Insofern aber die Dichter in einem glücklichen Instincte oder von der Einsicht in das Wesen der Oper geleitet, die mythischen Stoffe, die sich am ehesten in einem romantischen Lichte darstellen ließen, besonders bevorzugten, hat das Vorherrschen der antiken Welt in der Oper der Entwicklung derselben vielleicht weniger geschadet, als daß man ihr eine der griechischen Tragödie entsprechende Form zu geben suchte, was wohl auch die Entwicklung der komischen Oper so lange gehindert hat. Doch trug hierzu ohne Zweifel noch der andere Um- und Uebelstand bei, daß nämlich die Oper sehr bald mehr durch das Auge, als durch das Ohr anzuziehen suchte, weil die musikalischen Formen, nachdem der Reiz ihrer Neuheit verschwunden war und sie durch eine immer äußerlicher werdende Technik immer leerer wurden, diese Anziehungskraft allein nicht mehr auszuüben vermochten. Daher die Dichter und Musiker nur zu bald eigentlich blos für die Gesangs- und Tanzkünstler, Maschinisten und Decorateure arbeiteten.

Auch hierbei zeigte sich aber wieder, wie entfernt man zur Zeit noch war, das wahre Wesen der neuen Kunstform richtig zu schätzen. Statt, wie es dieses gefordert hätte, auf das Malerische und Phantasievolle dabei hinzuwirken, ging die damalige Wirkung der Maschinisten und Decorateure auf mechanische Kunststücke und auf das Architektonische aus. Statt die Architektur, wo man sie darzustellen hatte, in einem malerischen Sinne aufzufassen, gab man bei ihrer Darstellung, ja selbst bei der der lebendigen Natur, symmetrischen perspectivischen Anordnungen den Vorzug.

Die Oper neigte nach kurzer Blüthe immer mehr zum Ueberladenen, Prunkhaften, Geschmacklosen, bis sie gegen Ende des Jahrhunderts einer gründlichen Reform unterzogen wurde und einen neuen Aufschwung gewann.

VIII.

Die italieniſche Maskenkomödie oder Commedia dell' arte.

Die volksthümlichen Stegreifſpiele. — Zuſammenhang derſelben mit den römiſchen Atellanen. — Entſtehung der Charaktermasken. — Zuſammenhang der Commedia dell' arte mit den Maskeraden und Marionettenſpielen. — Die Commedia des Beolco Ruzzante. — Die Dialektſprachen in dieſer. — Einfluß auf Aretin. — Ethiſche Bedeutung der Lebensanſchauung Beolco's. — Verhältniß zur Commedia dell' arte. — Entſtehung der letzteren. — Flaminio Scala. — Die Canevas. — Charakteriſtik der einzelnen Masken: Arlecchino, Pulcinella, Capitano, Bertolino, Amoroſo, Pantalone, Dottore, Stentorello, Amoroſo, Brighella, Scaramuccia, Coviello, Tabarino, Tartaglia. — Vorzüge und Nachtheile der Commedia dell arte. — Dispoſition des italieniſchen Naturells dafür. — Verhältniß zur Commedia sostenuta. — Begünſtigung der Commedia dell' arte durch die Theatereinrichtungen in Italien. — Verfall und Wiederaufblühen. — Gegenwärtiger Zuſtand.

Italien hatte durch ſein gelehrtes, aus der Wiedererweckung der erhalten gebliebenen griechiſch-römiſchen Tragödie und Komödie hervorgegangenes und auf deren Nachahmung beruhendes Drama die Entwicklung eines wahrhaft nationalen Dramas zwar zunächſt gehemmt, gleichwohl aber den Grund zu dem heute die Bühnen aller Länder Europa's beherrſchenden Drama gelegt und dieſem die ihm eigenthümliche Form in der Hauptſache angewieſen. Es hatte ferner auf dieſem Wege im Schäferſpiel und in der Oper zwei neue, ihm eigenthümliche Formen geſchaffen, die ſchon früh einen nationalen Charakter gewannen und, vielfach in einander übergehend, jenes für längere Zeit an den Höfen Europa's, dieſes bis heute auf den Theatern aller Länder deſſelben herrſchend wurden und hier eine bald mehr bald minder eigenthümliche Entwicklung erhielten. Wenn dieſe beiden, den Italienern eigenthümlichen Formen des neueren Dramas, ebenſo wie das gelehrte (die Commedia erudita und die Tragödie) zunächſt einen ganz höfiſchen Charakter annahmen, ſo ſollte ſich neben ihnen aus den alten Stegreifſpielen des Volkes noch eine dritte Form entwickeln, die ebenfalls national, zugleich aber ganz volksthümlich war und beſonders darum zu hoher Vollendung gelangen mußte, weil in ihr der den Italienern eigene Sinn für das Burleske und das ihnen dafür eigene Talent zu freieſter Entfaltung kam. Die Commedia dell' arte erfuhr aber ebenſo nach Form und Inhalt einen Einfluß von der Commedia erudita, wie ſie ihn

auf diese selbst wieder ausübte. Beide entwickelten sich in einer gewissen Wechselwirkung mit einander.

Francesco Sansovino[1]) hat nicht nur behauptet, daß Francesco Cherea, nachdem er der Erstürmung Roms (1527) glücklich entgangen war, die Schauspielkunst auf Venedig übertragen habe, sondern ihm noch außerdem die Erfindung der Commedia dell' arte zugeschrieben. Allein diese Nachricht ist sicher ebenso unrichtig in ihrem zweiten, wie in ihrem ersten Theile; denn daß die Schauspielkunst nachweislich schon beträchtlich früher in Venedig zu Hause war, hat bereits von mir berührt werden können (II. Hlbbd. S. 98), daß aber Cherea hier auch selbst schon viel früher seine Kunst ausgeübt hat, geht aus verschiedenen neuerdings an's Licht gezogenen Ueberlieferungen hervor, ohne daß der commedia dell' arte dabei irgend Erwähnung geschieht oder irgend eine Beziehung auf einen Antheil Cherea's an ihr, noch auf das Dasein derselben zu dieser Zeit schließen ließe.

Es ergibt sich nämlich aus den archivalischen Auszügen des Marino Sanudo[2]), daß Francesco Cherea schon vor dem Jahre 1508 in Venedig wegen seines schauspielerischen Talentes berühmt war, schon damals den Namen Cherea besaß, den er sich durch seine vorzügliche Darstellung des gleichnamigen Terenzianischen Charakters erworben haben soll. In allen Nachrichten, die wir über ihn bis jetzt haben, ist immer nur von seiner Betheiligung an den Darstellungen des gelehrten Dramas die Rede, sowohl während seiner ersten Anwesenheit in Venedig, die sich bis zum Jahre 1513 verfolgen läßt, wie während seines Aufenthaltes in Rom, welcher sich bis 1527 ausdehnte, und nach seiner Rückkehr in jene erstere Stadt[3]).

---

[1]) In seinem Venetia città nobilissima et singolare. Venet. 1587. S. 168.

[2]) Ancona, a. a. O. II. S. 226.

[3]) Es finden sich hierüber bei Ancona folgende Notizen: Im Jahre 1508 spielte Francesco Cherea, der schon früher dergleichen Vorstellungen gab, in dem „Menechin" des Plautus. In diesem Jahre wurde aber das Spielen von Komödien vom großen Rathe ganz untersagt, wobei es heißt: „È da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal a Cai di X. per recitar dite comedie." Im Jahre 1512 heißt es ferner: „Der wackere Cherea hat seine theatralischen Uebungen wieder auf-

Doch ist es immerhin wahrscheinlich, daß er, seit seiner Uebersiedelung nach Rom, sich dem schauspielerischen Berufe ausschließlich oder doch vorzugsweise zuwendete. — Von andrer Seite hat man die commedia dell' arte aber auch wieder in directen Zusammenhang mit den Atellanen der Römer zu bringen gesucht, von denen sich in den Stegreifspielen des Volkes eine lebendige Tradition erhalten habe. In der That standen zur Zeit des Cassiodor (Anfang der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts) die Mimen der Römer noch immer in Blüthe. Oeffentliche Bühnen wandernder Schauspieler sind in Italien noch im 9. Jahrhundert urkundlich bezeugt. Thomas Aquino spricht in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Histrionen und einer histrionatus ars, die sich nach ihm durch mehrere Jahrhunderte zurückverfolgen ließ. Es ist demnach kein Zweifel, daß es weltliche volksthümliche Spiele durch das ganze Mittelalter gab und diese in einem, wie es scheint, ununterbrochenen Zusammenhang mit den Atellanen und Mimen der Römer standen. Auch ist dargethan, daß der Name Zanni, welchen man in den Ueberlieferungen des Mittelalters den Possenreißern der Volksspiele gegeben findet, auf die Sanniones des Alterthums hinweist. Ja man hat sogar den Namen des Pulcinella mit dem Beinamen, welchen der Maccus der Römer bei diesen wegen der schnabelförmigen Form seiner Maskennase und seiner kreischenden Stimme erhalten hatte, mit dem Namen Pullus Gallinaceus in Verbindung gebracht, von dem Pulcino und Pulcinella eine Zusammenziehung sein soll. Auffällig ist in der That, daß das Costüm dieses letzteren mit dem einer erst viel später (1727) in Rom gefundenen (jetzt im Museum Capponi befindlichen) kleinen Bronzefigur in auffälliger Weise übereinstimmt, in der man die Abbildung des Maccus zu erkennen vermeint. Auch sonst hat es nicht an Aehnlichkeiten und Deutungen gefehlt. In dem buntfleckigen Kleid des Arlecchino glaubte man das Gewand

---

genommen und bei der Aufführung einer Tragödie und einer Egloga mitgewirkt." Am 6. Februar 1518 wurde im Hause Fracasso's da San Severino alla Zuecca die Comedia di pastore von dessen Cancelliere Cherea aufgeführt. In den Jahren 1518 und 1521 wurden die Schauspiele in Venedig wieder verboten, nach kurzen Unterbrechungen aber auf's Neue aufgenommen, wobei hervorgehoben wird, daß sie nun mehr als je in Aufnahme kamen und Zuan Polo und der von Rom zurückgekehrte Cherea sich besonders darum verdient machten.

des Mimus Centuculus, in dessen schwarzer Maske eine Nachwirkung der Gewohnheit der Phallophoren, sich das Gesicht mit Ruß zu beschmieren, in dem Stocke des Pulcinella und der Pritsche des Arlecchino eine Hinterlassenschaft der Bauern des griechischen Theaters zu erkennen, die mit einem Krummstabe, dem Attribute der komischen Muse, versehen waren. Wenn es aber hiernach auch immerhin möglich ist, daß sich von den alten Atellanen und Mimen der Römer noch etwas mehr, als der Name Zanni, erhalten hat, so wird man doch andererseits zu berücksichtigen haben, wie sehr sich mit den Spielen die Form der Darstellung, daher auch das Costüm, im Laufe der Zeiten wieder verändern mußte. Führt man doch einen großen Theil grade der ältesten der Charaktermasken der italienischen commedia dell' arte auf die charakteristischen Unterschiede der verschiedenen landschaftlichen und städtischen Bevölkerungen zurück, von denen jede ihren eigenen Spaßmacher zu besitzen, d. i. ihre eigenen Thorheiten belachen zu können, noch mehr vielleicht aber die charakteristische Eigenthümlichkeit der anderen in wechselseitiger Eifersucht verspottet zu sehen wünschte. Wird uns doch ein flüchtiger Blick auf die geschichtliche Entwicklung dieser verschiedenen Masken belehren, daß, hiervon ganz unabhängig, die individuelle Naturanlage und Begabung der Darsteller auf sie einen ganz außerordentlichen Einfluß ausübte, der stärker als die Tradition der Bühne war und zur Metamorphosirung ihrer Masken am meisten beigetragen haben dürfte. Mußte diesen Einflüssen doch die Maske sogar selbst noch zum Opfer fallen, die später nur von den vier Hauptmasken (Arlecchino, Brighella, Dottore und Pantalon) obligatorisch getragen wurde. Ja, als Angelo Constantini, welcher den Mezzetino geschaffen und diesen ohne Maske mit so großem Erfolge gespielt hatte, es versuchte, unter diesem Namen auch noch die Rolle des Arlecchino, diesen der Gewohnheit gemäß, aber nun in der Maske zu spielen, widersetzte sich auch dem noch das Publicum, welches des wunderbaren Mienenspiels dieses Darstellers nicht verlustig gehen wollte. Auch Tiberio Fiorillo, welcher den Scaramuccia zu höchster Vollendung gebracht, legte aus diesem Grunde die bisher bei dieser Rolle üblich gewesene Maske ab und rieb sich das Gesicht nur mit Mehl ein.

Wenn sich die Stegreifspiele wirklich in so drastischer Weise

von den übrigen Spielen unterschieden haben sollten, wie es durch den Gebrauch der Maske und das phantastische Charaktercostüm bedingt ist, so würde es in der That kaum zu begreifen sein, daß hiervon gar nichts in die übrigen Spiele der Zeit mit übergegangen und keine einzige Nachricht darüber erhalten geblieben wäre. Auch bleibt zu berücksichtigen, daß das Studium der Alten die Kenntniß von der Beschaffenheit der alten volksmäßigen Spiele und vom Gebrauche der Maske vermitteln mußte. Ja, es ist mehr zu verwundern, daß man die Maske nicht in die Tragödie und in die commedia erudita einführte, als daß man sich derselben bei den Maskeraden und der commedia dell' arte bediente. Doch gesetzt, daß die Maske der Römer wirklich ganz außer Gebrauch kam, warum nur hätte man sie nicht ebenso gut, wie einst diese oder die Griechen auf's Neue wieder erfinden können? Der Trieb zur Verstellung ist eben so alt, wie der Trieb zur körperlichen Nachahmung. Nichts lag daher näher, als nach Hülfsmitteln dafür zu suchen und diese unter anderem in der Maske zu finden. Die Maskeraden des Carnevals beruhten zuletzt auf nichts anderem. Wir hören weit früher von ihnen, als von der Anwendung der Masken in den Komödien. Riccoboni, welcher den Zusammenhang des italienischen Maskenspiels mit den Atellanen der Römer doch so entschieden vertheidigt, glaubt nichtsdestoweniger die Einführung der Maske in die Komödie auf die Maskeraden des Carnevals zurückführen zu sollen. Gewiß standen beide in Wechselwirkung. War doch Verlachung und Verspottung wenigstens theilweise gemeinsamer Zweck. Ich glaube sogar, daß das lange Festhalten des Stegreifspiels an der Maske wenigstens mit auf die Bedeutung zurückzuführen ist, welche im Leben der Italiener der Carneval mit seinen Vermummungen und in beiden die volksthümlichen charakteristischen Masken als Repräsentanten der italienischen Volkslust behaupteten. Besonders in Venedig war das Tragen der Maske auch außer der Carnevalszeit in Gebrauch. Die Vornehmen bedienten sich ihrer öffentlich, um sich unter derselben der Amtstracht enthalten zu können; die Courtisanen aus anderen Gründen. Wenn aber auf diese Weise die Masken ihren Weg in den Zuschauerraum des Theaters fanden, warum hätten sie ihn wohl nicht ebensogut mit ihren landschaftlichen Unterschieden auf die Bühne finden sollen.

Doch trug vielleicht noch ein anderes Moment zu jenem Festhalten bei, der Einfluß der Marionetten, welche, ebenfalls griechisch-römischer Abkunft, sich durch das ganze Mittelalter, gleichviel mit welchen Veränderungen, erhalten zu haben scheinen. Aristoteles nennt als das Geburtsland derselben Aegypten, wo sie bei den Processionen verwendet worden seien. Der Gebrauch übertrug sich dann auf Griechenland und Italien. Auch der Name Marionetten, der von Mariola, dem Diminutiv von Maria, herkommen soll, welchen die Kinder den kleinen Standbildern der Maria in den Kirchen zu geben pflegten, weist auf eine Verwendung derselben im religiösen Cultus hin. Andererseits benutzte man sie auch schon im Alterthum zu theatralischen Spielen. Sie standen auch hier schon in einer ähnlichen Verbindung mit den Atellanen, wie später mit der commedia dell' arte und dem Theater überhaupt. Noch heute leben auf den Marionettentheatern und auf den Maskenbällen verschiedene Figuren der Bühne fort, welche von dieser schon seit lange verschwunden sind. Ja, die Marionetten haben in Italien sogar von einer Figur der commedia dell' arte den Namen burattini erhalten. Wenn aber das Marionettentheater nachweislich derartige Einflüsse von der Bühne empfing, warum sollte die commedia dell' arte dann nicht ebensogut von ihnen einzelne Gestalten und Formen entlehnt und diese weiter entwickelt und vervielfältigt haben?

Die komische Wirkung der Marionetten beruht wesentlich auf dem komischen Gegensatz und Widerspruch der mechanischen und der vom Willen beeinflußten organischen körperlichen Bewegung. Ein ähnlicher Gegensatz ließ sich aber auch von dem lebendigen Darsteller wieder hervorrufen, wenn dieser seinen Bewegungen den Schein von mechanischen Bewegungen, den Schein des Marionettenhaften gab. Schon der Gegensatz zwischen der unbeweglichen Gesichtsmaske, als des beweglichsten Theiles des Körpers und dem beweglichen und bewegten übrigen Körper konnte einen derartigen komischen Contrast erzeugen.

So weit es sich heute beurtheilen läßt, scheint die commedia dell' arte, das charakteristische Stegreifspiel, anfänglich ohne Masken gespielt worden zu sein, falls nämlich, wie ich kaum zweifle, die commedia des Beolco Ruzzante, wenngleich nicht die ur-

sprünglichste, so doch eine der ursprünglicheren Formen derselben ist. Klein hat freilich behauptet, daß die Komödie des Beolco Ruzzante eine Maskenkomödie wie die commedia dell' arte, wennschon von dieser im Uebrigen wesentlich verschieden gewesen sei. Klein hatte sich jedoch mit der Literatur über diesen Dichter, der erst neuerdings die verdiente Beachtung und ein eingehenderes Studium gefunden hat, noch nicht so vertraut gemacht, um das Verhältniß beider richtig beurtheilen zu können. Unstreitig besteht ein Unterschied zwischen der commedia des Ruzzante und der commedia dell' arte oder a soggetto, aber er beruht nicht darauf, daß jene geschrieben und eingelernt, also das ist, was der Italiener die commedia sostenuta nannte, diese dagegen nach einem gegebenen tema oder soggetto, nach einem Scenarium, auch ossotura oder canevase genannt, aus dem Stegreife, all' improvviso, gespielt wurde, weil es noch ungewiß ist, ob die Komödien des Beolco Ruzzante, die erst nach seinem Tode im Druck erschienen, nicht wenigstens zum Theil früher aus dem Stegreif gespielt worden sind, ehe sie von ihm ausgearbeitet und niedergeschrieben wurden, worauf M. Sand[1]) aus einzelnen Stellen derselben schließen zu dürfen glaubt. Es würde wenigstens nicht der einzige Fall dieser Art sein, da verschiedene der späteren Scenarienbichter ebenfalls einzelne ihrer Stegreifspiele nachträglich ausgearbeitet und durch den Druck veröffentlicht haben, was z. B. von Francesco Andreini (genannt Capitano Spavento), Silvio Fiorillo (genannt Capitano Vanaglorioso), Giovan Battista Andreini (genannt Lelio), Niccolo Barbieri (genannt Beltrame) und neben vielen Anderen auch von Goldoni geschah. Wogegen die geschriebene Komödie des Beolco Ruzzante, wie es scheint, nur wenige Nachahmer fand, von denen der Venetianer Andrea Calmo, dessen Stücke zwischen 1549 und 1556 erschienen, der bedeutendste ist. In ähnlichem volksthümlichen Geiste

[1]) Masques et Bouffons, II. S. 114. Paris 1860. Verschiedene Stellen seiner Stücke sind nämlich auch jetzt noch nicht ausgeführt, sondern in der Art der Scenarien behandelt. Auch scheint es, daß keine der uns von Beolco erhaltenen Komödien vor 1528 niedergeschrieben wurde, das ist also zu einer Zeit, da er schon seit 8 Jahren mit seinen Dialektstücken in Venedig Aufsehen erregt hatte. Ein Theil derselben ist freilich gar nicht gedruckt worden, sondern als Manuscript im Besitze seines Schützers Cornelio geblieben.

ſcheinen noch der Venetianer Antonio da Molina gen. Burchiella, der Neapolitaner Ceſare Corteſe, der Milaneſe Carlo Maria Maggi, ſowie der uns ſchon bekannte Arione aus Aſti und Giovanni Bricci in Rom (geb. 1582) geſchrieben zu haben. In Bezug auf die äußere Form beſtand der Hauptunterſchied der Beolco'ſchen Komödien und der ſpäteren commedia dell' arte wohl nur darin, daß jener das Gewicht auf die landſchaftlichen Unterſchiede des Volkscharakters legte, daher auch die Verſchiedenheit der Dialekte bei ihm eine ſo große Rolle ſpielt, und daß er die ſchauſpieleriſchen Typen frei nach dem Leben, nicht nach der Bühnenüberlieferung ſchuf. Ich glaube daher auch nicht, daß er ſich, wie Riccobini und nach ihm Klein behauptet, der Maske und beſtimmter feſtſtehender Coſtüme bediente, obſchon es immerhin möglich iſt, daß er in dem Beſtreben, jedem Charakter das angemeſſenſte Coſtüm zu geben, dieſes gelegentlich gewiſſen charakteriſtiſchen Carnevalsmasken entlehnt haben könnte, falls er es hier in einer Weiſe ausgebildet fand, die ſich der Volksphantaſie bereits bemächtigt hatte. So wenig wir in ſeinen Komödien ſchon die Namen der hauptſächlichſten Charaktermasken der ſpäteren commedia dell' arte, wohl aber den geiſtigen Typen von nicht wenigen derſelben begegnen, die dieſe letztere dann ergriffen, feſtgehalten und in ihrer Art weiter aus- und umgebildet haben mag, ſo wenig dürften dieſe Typen bei ihm ſchon das charakteriſtiſche Coſtüm gehabt haben, welches ſie bei der commedia dell' arte, wenn auch nicht für immer, ſo doch für längere Zeit traditionell feſthielten. Ich glaube dies theils aus dem Umſtande ſchließen zu dürfen, daß nur einzelne Namen ſeiner Perſonen, wie ſein Ruzzante, ſein Cornelio und ſeine Fiorina, in verſchiedenen ſeiner Stücke, und zwar der Ruzzante am meiſten, noch wiederkehren, theils aber auch aus der Art ſeiner Dramen und ſeiner poetiſchen Anſchauung, die beide ſowohl ganz naturaliſtiſch, als ganz individuell ſind. Beides würde unter dem feſtſtehenden conventionellen Typus der äußeren Erſcheinung gelitten haben, denn dieſer hat der commedia dell' arte den verallgemeinernden ſymboliſchen Charakter verliehen.

Dies Alles hängt mit der Eigenart des merkwürdigen Mannes zuſammen, den ich daher etwas näher in Betracht ziehen will.

Angelo Beolco, genannt il Ruzzante, geboren 1502

zu Padua, von dem Bernardino Scardeon in seinem Werke De antiquitate urbis Patavii (1560) sagt, daß er für Padua das gewesen sei, was Plautus als Dichter, Roscius als Schauspieler für Rom war, und den M. Sand den Molière der Italiener nennt — Beolco hatte ohne Zweifel eine gute Bildung genossen. Auch seine gesellschaftliche Stellung scheint eine bevorzugte gewesen zu sein, da seine Schauspieler aus lauter paduanischen Edelleuten bestanden, von denen noch einige Namen erhalten geblieben sind: Hieronimo Zanetti, welcher von der Rolle des Vezzo auch diesen Beinamen erhalten hatte, Castegnola, der aus gleichem Grunde Bilora, und Marco Aurelio Alvarotto, welcher Menato genannt wurde. Mit letzterem, den er in einem erhalten gebliebenen Briefe seinen lieben Maestro nennt, scheint er besonders befreundet gewesen zu sein. Das gilt auch von Aloysio Cornelio, einem reichen, gastfreien Venetianer, auf dessen Villa in Codevigo bei Padua Beolco mit seinen schauspielerischen Freunden häufig die Sommermonate verbrachte, wobei er seine Liebe zur Natur und zum Landleben weiter ausbilden konnte. Sand hält es für möglich, daß die Rolle des Cornelio, in welcher der Dichter den Typus des Pantalons feststellte, von jenem Aloysio Cornelio, der sie vielleicht zuerst dargestellt haben mag, den Namen empfing.

Man sagt, daß Beolco anfänglich im Geiste der gelehrten Dichtung geschrieben, damit aber keinen Beifall gefunden, sondern diesen sich erst mit seinen ländlichen Dialektspielen erworben habe. Daß Beolco die Lustspiele der Römer gekannt und studirt hat, unterliegt keinem Zweifel. Nicht nur seine Prologe sprechen dafür, er hat ihnen auch verschiedene Situationen und Charaktere entlehnt, ja seine Baccaria ist in der Hauptsache nur eine Umbildung der der Asinaria zu Grunde liegenden Fabel und der in ihr enthaltenen Verhältnisse, die freilich von ihm in ganz selbständiger Weise, in einem ganz eigenartigen volksthümlichen Sinne und Geist, frisch aus der Natur und den Zuständen des italienischen Lebens und mit dem diesem eigenthümlichen Colorit entwickelt und zur Darstellung gebracht worden sind. Wenn aber Beolco, ehe er seine volksthümlichen Lustspiele schrieb, wirklich einige Versuche in der commedia erudita gemacht haben sollte, so müßten doch diese noch in die Zeit seiner allerfrühesten Jugend fallen, da er bereits mit 18 Jahren durch

seine ländlichen Spiele in Venedig Aufsehen erregte, das ist also viel zeitiger, als von den Geschichtsschreibern gewöhnlich angenommen wird, welche sein Auftreten erst in dieselbe Zeit verlegen, in welcher Aretino sich nach Venedig gewendet hat. Dagegen finden sich in den Auszügen des Maria Sanudo schon im Jahre 1520 „comedie a vilanesca und comedie di Padovaniella vilana" erwähnt, welche von einem gewissen Zarante (Ruzzante) herrührten. Die Namenverderbniß zugegeben, mußte demnach Beolco den Charakter des Ruzzante schon damals geschaffen haben.

Riccoboni meint, daß Beolco durch den Poenulus des Plautus, in welchem dieser einen Karthaginienser mit seiner Sprache eingeführt hat, dazu veranlaßt habe, sich der verschiedenen Dialektsprachen, sowie auch der griechischen Sprache, wie diese damals im Verkehr zu Venedig gesprochen werden mochte, für seine Darstellung zu bemächtigen. Man braucht aber die Anregungen hierzu so weit nicht zu suchen, da sie ja nahe genug im Leben der Zeit lagen. Der komische Contrast der Dialekte und fremder von der Nationalsprache gebrochener Sprachen hat wohl zu allen Zeiten, in welchen er empfunden wurde, zur Nachahmung und Verspottung gereizt. Wir sehen ihn noch heute, wennschon in beschränkter Weise, auf unserer Bühne benutzt. In Italien war dies, wie wir gefunden (S. 463), schon seit lange von den höfischen und gelehrten Dichtern geschehen, und auch neuerdings wieder durch Typhis Odarius in Padua und durch die makaronischen Dichtungen Folengo's, die in einem witzigen Gemisch des Lateinischen mit dem Italienischen bestanden, in die Mode gebracht worden. Des letzteren Opus Merlin Coccaji (eine Sammlung makaronischer Dichtungen) war bereits 1517 in Venedig erschienen. Auch ist bei dem Aufsehen, das diese letztere erregte, nicht zu bezweifeln, daß Beolco sie kannte, doch mußte dem Jüngling, dem eine lebendige Lebensbeobachtung, ein tiefer und feiner Naturſinn und eine rasche Auffassung des Lächerlichen der Erscheinungen eigenthümlich gewesen sein muß, jener Contrast noch überdies in Venedig, wohin er ohne Zweifel bisweilen kam und wo Menschen aus allen Gegenden Italiens und der Welt zusammenflossen und in lebhaften öffentlichen Verkehr mit einander traten, so wie bei seinen Besuchen in Codevigo auf Tritt und Schritt entgegenkommen. Was bedurfte es da weiter, als eines zufälligen

Anstoßes, der ihn zur dramatisch-theatralischen Benützung dieses Contrastes bestimmte. Man wird wohl nicht irren, daß die nächste Anregung von dem Dialekte der ländlichen Bevölkerung seiner Vaterstadt ausging, da dieser in allen seinen Stücken in bevorzugter Weise vertreten ist. Der Dichter legte ihn unter anderen auch dem Ruzzante in den Mund, welchen er selbst mit Vorliebe spielte und dem er eben deshalb seinen Schauspielernamen entlehnte.

Beolco führte in seine Stücke den venetianischen, bologneſischen, bergamaskischen, paduanischen, florentinischen Volksdialekt und das gebrochene Griechische ein. Er legte das Venetianische seinen komischen Alten, meist venetianischen Kaufleuten, in den Mund, in denen man den Typus des Pantalon findet, das Bologneſische seinen Gelehrten, denen die wesentlichen Züge des Dottore schon eigen, das Paduanische seinen Bauern, das Bergamaskische seinen Dienern, in welchen, was die tölpelhaft-dummen betrifft, der Charakter des Arlecchino, was die spitzbübischen, schlauen angeht, der des Scapino schon vorgebildet erscheint.

Es ist kein Zweifel, daß das Glück, welches seine Stücke machten, wesentlich mit auf dem komischen Contraste der dialektischen Verschiedenheiten beruhte, daß aber, wie groß auch der Einfluß war, welchen dieselben auf die Ausbildung der commedia dell' arte, ja auf die des italienischen Lustspiels überhaupt ausgeübt haben, selbst schon zu seiner Zeit die wesentlichsten Vorzüge seiner Kunst unbemerkt blieben, so daß man ihn fast nur in den Aeußerlichkeiten seiner Stücke nachahmte, und diese ebendeshalb in der Folge mehr und mehr in Vergessenheit geriethen[1]). So zahlreiche Ausgaben von

[1]) Von seinen Werken erschien zuerst La Piovana, comedia, Vinegia 1548 (bis 1559 dreimal aufgelegt), L'Anconita, comedia. Vinegia 1551 (bis 1561 noch viermal aufgelegt), La Moschetta, comedia, Vinegia 1581 (bis 1585 noch zweimal aufgelegt), La Vaccaria, Vinegia 1551 (bis 1561 noch dreimal aufgelegt), La Fiorina, comedia, Vinegia 1551 (bis 1557 noch zweimal aufgelegt, nebst einem falschen Nachdruck unter dem Namen Andrea Calmo's) 1563 erschienen diese fünf Komödien gesammelt. — Im Jahr 1584, 1598 und 1617 erschienen Gesammtausgaben der Werke des Dichters. Die letzte in Vicenza. Sie enthält außer jenen fünf Komödien noch drei andere ohne Titel, die nur als Dialoge bezeichnet sind, (von ihnen wurde die eine bereits im Jahre 1555 gedruckt, als Jahr der ersten Aufführung ist 1528 bezeichnet) und eine La Rhodiana benannte Komödie, die ebenfalls schon früher einzeln unter Ruzzante's Namen im Druck erschienen sein

seinen Komödien bis zum Jahre 1617 entstanden, so plötzlich erstarb von hieran das Interesse daran. Und wie populär sie zu ihrer Zeit auch gewesen sein müssen, so gehört doch jetzt ein eingehendes Studium dazu, um sie ihrem Wortlaute nach überhaupt nur verstehen zu können. Selbst die meisten Geschichtschreiber haben sich begnügt, das Lob ihrer Vorgänger zu wiederholen, ohne die wahre Bedeutung dieses Dichters selbst näher in's Licht zu stellen. Dies ist der neuesten Zeit vorbehalten geblieben und insbesondere hat sich M. Sand (a. a. O.) darum ein großes Verdienst erworben.

Als Aretino nach Venedig kam, stand hier Beolco bereits länger in Blüthe. Kein Zweifel, daß er dessen Spiele hier kennen lernte. Doch könnte er immer nur in einem Punkte entschieden von ihm beeinflußt worden sein, in dem Eintreten für das nationalvolksthümliche Element gegenüber der gelehrten Nachahmung der römischen Dichter. Aretino's Verdienste würden in dieser Beziehung nur noch darin bestehen, dem Vorgange Beolco's durch das Gewicht seines Namens eine größere Bedeutung gegeben zu haben. Er würde aber nur in seine Fußtapfen getreten sein, um sie, anderen Zielen zustrebend, sofort wieder zu verlassen. Ruzzante erhielt seine Impulse nicht blos, wie Aretino, vom Verstande, er empfing sie zugleich von einem für die Liebe zur Natur und zur Wahrheit erfüllten Herzen. Von welchem feinen tiefen Naturgefühl der anmuthige Geist dieses Dichters bei aller äußeren Derbheit, die seine Komödien zeigen, bewegt wurde, geht am entschiedensten aus jener phantasievollen Epistel an „Messire Marco Alvarotto" hervor, die denselben noch überdies von einer ganz neuen Seite zur Erscheinung bringt. Sein Fehler war nur, daß er in seinen Komödien den Begriff der Naturwahrheit allzusehr einengte. „Ich sehe nicht ein — heißt es z. B. in seinem Sendschreiben an Cardinal Cornaro — warum, da ich bäuerliche Typen auf dem Theater einführe, ich sie lieber florentinisch, als ägyptisch sprechen lassen sollte. — Die Welt kehrt sich um, jeder sucht den Kopf höher zu tragen, als er ihm steht. Nichts will sich der Natur mehr anbequemen. Jeder läßt sich von den Prätensionen der

muß, da dies von Andrea Calmo, der sie als sein Eigenthum in Anspruch nimmt, als buchhändlerische Fälschung bezeichnet wird. Ihnen schließen sich noch drei Sendschreiben des Ruzzante an die Cardinäle Cornaro und Pisani und an Marco Alvarotto an.

Anderen verblenden, statt in seiner Einfachheit zu verharren. So sucht man denn auch seine Sprache zu verändern, statt die eigene zu brauchen. Alles läuft dem äußeren Schein, unbekümmert um den Weg des Rechten, nach. Und das ist von Uebel."

Ebenso wie ihn die Liebe zur Wahrheit in eine gewisse Beschränktheit trieb, die zugleich eine nationale und künstlerische war, verleitete ihn wohl auch die Liebe zur Natur fast bis zur Einseitigkeit.

Es konnte bei diesen Ansichten nicht fehlen, daß Beolco die Sitten und die Entsittlichung der Zeit mit eben so großer Rücksichtslosigkeit und mit noch größerer Derbheit darstellte, wie Aretino. Wenn er sie aber auch, gleich diesem, komisch beleuchtet, blieb er doch frei von aller Lüsternheit und Frivolität. Seine Darstellung ging aus einem Herzen hervor, das warm für die Menschheit schlug[1]) und auf dessen Grunde ein Ideal der Menschheit lebte. Ohne dabei je moralisirend zu werden, suchte er die Zeit zu bessern, indem er ihr den Spiegel vorhielt. Er ist oft rührend, ohne doch je sentimental zu werden, und durch seinen Humor geht nicht selten ein tragischer, ja man könnte zuweilen selbst sagen, ein revolutionärer Zug.

Das letztere ist z. B. in einem der nur als Dialoge bezeichneten Komödien der Fall. Es handelt sich darin um die Frau eines armen Teufels, Bilora, die diesem ein reicher alter Wollüstling mit seinem Geld abspenstig gemacht hat. Bilora kann trotz der Untreue Dina's aber nicht von ihr lassen. Er geht, sie aufzusuchen, klopft an die Thüre des Reichen und wird halb mitleidig, halb hoffärtig von seinem im Wohlleben noch schöner gewordenen Weibe empfangen.

---

[1]) Man lese z. B. nur folgende Stelle seines schon angeführten Briefes an den Cardinal Francesco Cornaro, der mitten in die Schrecken, welche der spanische Krieg hinterlassen, nach Padua kam: „Unsere große Mutter, die Kirche, die Dir, Du guter Cardinal, diesen Hut gegeben, gab Dir ihn nicht, Dich vor der Sonne und vor Sommersprossen, sondern um uns alle zu schützen und diesen purpurnen Mantel, uns Alle darin, wie die Henne die Küchlein, an's Herz zu drücken. O gieb uns der Ruhe, dem Vertrauen zurück! Sieh', was aus diesem Lande geworden. Verstummt sind die Lieder der Mädchen und Jünglinge, ja selbst die der Vögel, auf Wegen und Fluren. Denn wahrhaftig, ich glaube, daß die Nachtigallen ihre schöne Stimme verloren haben. Es gibt keine Spiele und Feste mehr. Ein Elend ist über das Land gekommen, welches uns sagen läßt: Selig die Todten, welche den Krieg, den Verfall, die Pest nicht zu erleben brauchen. Das Erbarmen klopft von Thüre zu Thüre, aber Niemand ist da, der es aufnehmen will."

Anfangs ſtellt ſich Dina, als ob ſie Bilora nicht kenne. Er aber fordert ſie auf, zu ihm zurückzukehren. Sie möchte es wohl, weil ihr das Alter an ihrem neuen Liebhaber gar nicht behagen will, möchte es aber auch wieder nicht, weil ſie bei Bilora nur Entbehrung und Armuth zu erwarten hat. „Vorrăe e si no vorrăe“ iſt ihre ausweichende Antwort. Meſſire Andronico ſoll es entſcheiden. Bilora ſoll wiederkommen. — Bilora geht, doch nicht, ohne eine unheimliche Drohung auszuſtoßen, ſchickt doch noch einen Bekannten ab, den alten Bauer Pittora, der mit Andronico unterhandeln ſoll. Dieſer weiſt denſelben anfangs rund ab, bis Pittora den Vorſchlag macht, Dina ſelbſt darum zu befragen. Andronico geht darauf ein. Er iſt ſeiner Sache gewiß. „Hör' mich an, meine Liebe, redet er ſie in ruhigem, freundlichen Tone an, hier dieſer brave Mann kommt von Deinem Gatten geſchickt, und wir ſind übereingekommen, daß Du zu ihm zurückkehren oder auch bleiben kannſt, je wie Du das eine oder das andere willſt. Du weißt, wie glücklich es Dir bei mir ergangen iſt, und daß ich es Dir niemals an etwas fehlen gelaſſen habe. So thue denn, wie Du willſt und wie es Dir am beſten behagt; ich ſage kein Wort mehr.“ Dina hat in der That keine Luſt, zu dem armen Teufel von Manne zurückzukehren, ſo daß Pittora unverrichteter Sache wieder heimziehen muß. Er iſt ſo ärgerlicher Stimmung darüber, daß er ſich auch noch ſelbſt mit dem gereizten und verbitterten Bilora entzweit, der ſeine finſteren Entſchlüſſe gefaßt hat und dem alten Verführer an's Leben will. Mit einem Stocke bewaffnet lauert er demſelben nun auf und erſchlägt ihn auch ohne weiteres; womit das Stück einen jähen und grellen Abſchluß erhält. — Der Ton iſt faſt luſtſpielartig und das Ganze doch eine Tragödie, die in ihrer Einfachheit von ergreifender Gewalt iſt.

Die veredelnde Geſtaltungskraft Beolco's zeigt ſich dagegen vielleicht nirgend entſchiedener als in ſeiner Baccaria[1]), die eine Nachbildung der plautiniſchen Aſinaria iſt. Obſchon er die Hauptverhältniſſe der Fabel beſtehen ließ, hat er aus der Courtiſane des Plautus in ſeiner Fiorinetta das reizendſte Weſen gemacht, die ſich

[1]) Im Auszuge mitgetheilt bei Sand. a. a. O. II. 156.

zwar von der Liebe an einen Abgrund reißen läßt, insofern sie, wie Gretchen den Einflüsterungen Martha's und der Versuchung Faust's, denen ihrer Mutter und Flavio's nicht widersteht. Doch ist es auch wieder die Liebe, welche sie rettet, insofern sie ihr Kraft gibt, jeder anderen Zumuthung ihrer Mutter mit Entschiedenheit und Festigkeit entgegenzutreten, wodurch sie endlich doch die Abneigung von Flavio's Eltern gegen eine Verbindung mit ihr überwindet.

An nicht wenigen Stellen der Schriften Beolco's mag es scheinen, als ob er trotz seines komischen Uebermuths und seiner komischen Kraft vom Pessimismus ergriffen gewesen sei und wie so viele Komiker zur Melancholie geneigt habe. Allein aus einem seiner späteren Aufsätze, aus jenem im Jahre 1535 an Alvarotto gerichteten Schreiben, in dem man bis auf den Grund seines sonnenhellen Gemüths sieht, geht deutlich hervor, daß wie lebhaft er das Elend und die Gebrechen der Zeit auch empfand, er doch immer in der Natur nur Ordnung und Schönheit erblickte und die Freude an der Welt durch die Verderbniß der Zeit sich nicht trüben ließ. Jedoch der Entschluß, den, wie er scherzhaft hier sagt, er gefaßt hatte, das schöne Land der Welt niemals verlassen zu wollen oder doch wenigstens der letzten einer zu sein, sollte ihm vom Schicksal leider nur allzusehr verkürzt werden. Bereits am 17. März 1542 erlag er dem Tode, in Armuth zwar, wie es in einer Stelle des ihm befreundet gewesenen Spero Speroni heißt (der ihn auch in seinem Dialoge über den Wucher redend eingeführt hat), und dessen Canace er eben noch zur Aufführung hatte bringen wollen, doch allgemein verehrt und bewundert. 1560 wurde ihm in der Kirche San Daniel zu Padua ein Denkmal errichtet, dessen Inschrift, die leider verloren gegangen, von seinem Lobe erfüllt war.

Die commedia dell' arte hat ohne Zweifel der commedia des Beolco Vieles entlehnt, aber wahrscheinlich sofort einen anderen Weg eingeschlagen, weil die hauptsächlichste Bedeutung dieser letzteren nicht nur in dem Talente des Dichters, sondern in der ethischen Natur seines Talentes und in seiner Weltanschauung lag.

Andrea Calmo aus Venedig scheint der Einzige gewesen zu sein, dem es gelungen, annähernd in seinem Geiste zu dichten. Er wird als Poet wie als Schauspieler gerühmt. Seine erste commedia: Spagnolas erschien Ven. 1549. Ihr folgte La Saltuzza

(Ven. 1551), La Fiorina und La Pozione (Ven. 1552), La Rodiana (1553) und Il Travaglia (1556).

Nur erst das Stegreifspiel, welches sich der Maske, der stehenden Charaktere und ihrer Costüme bediente (und es ist mindestens fraglich, ob die Komödie des Ruzzante hierzu schon gehört), ist das, was wir unter dem Namen der commedia dell' arte verstehen. Wir wissen nicht, wann dieser Name entstanden ist, wohl aber, daß zu der Zeit, da er zum ersten Mal in der Geschichte auftritt, die Sache selbst schon länger vorhanden gewesen sein mußte. Es ist darüber gestritten worden, ob dieser Name Kunst- oder Zunftkomödie, d. i. die von Berufsschauspielern, Schauspielern von Handwerk, gespielte Komödie bedeute. Ich glaube, daß keines von beiden das richtige ist. Die Akademien und bürgerlichen Gesellschaften, welche theatralische Aufführungen pflegten, spielten zwar vorzugsweise die commedia erudita, aber nicht ausschließlich, sie versuchten sich auch in der commedia dell' arte, wie dies die Canevasi des G. B. Porta und des Salvator Rosa beweisen, und wenn ihre Mitglieder zum größten Theil aus Dilettanten bestanden, so waren sie dies doch keineswegs alle. Auch sie betrachteten diese Beschäftigung zum Theil als Beruf und Erwerb. Andererseits spielten die erwerbsmäßigen Berufsschauspieler, soweit wir sie kennen, nicht blos die commedia dell' arte, sondern zugleich die commedia erudita und die Tragödie. Das Verhältniß zwischen diesen beiden Arten von Schauspielern ist ein so schwankendes, sie gehen so vielfach in einander über, daß es z. B. nicht möglich zu bestimmen ist, welcher von beiden man Darsteller wie Cherea oder Beolco mit seinen adeligen Freunden oder die früher erwähnten Darsteller des ferrarresischen Hofes (S. 510) zuzählen soll. Daher es sich mit der Bezeichnung commedia dell' arte wohl ebenso verhalten dürfte, wie mit dem Namen der Oper, der, wie wir fanden, nur auf der Abwerfung eines näher bestimmenden Ausdrucks beruht, hier vielleicht auf der Abwerfung der Worte all' improvviso, so daß ihr Name aus der Bezeichnung commedia dell' arte all' improvviso. entstanden wäre.

Man hat Arlechino, Brighella, Dottore und Pantalone die vier ursprünglichsten Masken genannt. Salvator Rosa gibt noch drei mehr dazu an: Pulcinella, Tartaglia und Coviello. Jene sind nördlichen, diese süditalienischen Ursprungs.

Nur weiß ich nicht, worauf jene Behauptung sich stützt. Bestimmtere Nachrichten über die commedia dell' arte hat man erst aus der Zeit des Flaminio Scala, welcher als Reformator der Gesellschaft dei Gelosi und der commedia dell' arte überhaupt bezeichnet wird, der er zuerst System und Regel gegeben haben soll (?). Schon vor dieser Zeit (1576) bestand nicht nur die Gesellschaft der Gelosi, sondern auch die der Confidenti, letztere aber hat spätestens 1572, wahrscheinlich sogar früher, schon in Frankreich gespielt. Jedenfalls rühren aber von ihm die ersten Entwürfe (Canevasi) her, die von der commedia dell' arte erhalten geblieben sind[1]). Er soll überhaupt der Erste gewesen sein, welcher dieselben niedergeschrieben hat (?). Bei ihm findet man bereits zehn verschiedene Masken: Arlecchino, Pedrolino, Burattino, Frittelino, Capitano Spavento, Mezzetino, Pantalone, Dottore, Cavicchio und Flavio. Den letzten, den Liebhaber (comico acceso) spielte Flaminio selbst. Er stammt ohne Zweifel direct von Ruzzante ab, bei dem man schon diesem Namen begegnet.

Zwei Uebelstände mußten aus der der commedia dell' arte eigenen Form mit Nothwendigkeit hervorgehen. Die Maske und das stehende Costüm mußte derselben mehr und mehr einen schematischen Charakter verleihen, das Stegreifspiel in Verbindung hiermit aber zum schauspielerischen Virtuosenthum führen. Es wird sich daher bei der geschichtlichen Entwicklung dieser dramatischen Gattung weniger um die Dichtung, als um die Entwicklung der einzelnen Masken und um die der schauspielerischen Darstellung handeln. Man braucht blos die uns von diesen Stücken erhalten gebliebenen Namen zu überfliegen, um zu erkennen, wie viele derselben nur im Interesse der einzelnen Masken und ihrer Darsteller geschrieben wurden. In der That waren die meisten dieser Canevasi wenig mehr als ein Mittel sowohl diese, wie jene in einer neuen oder wirkungsvolleren Weise in's Spiel zu bringen und in Scene zu setzen.

---

[1]) Sie sind uns unter dem Titel: Il teatro delle Favole rappresentative ovvero la Ricreatione comica boscareccia e tragica divisa in cinquante giornate composte da Flamminio Scala, detto Flavio. Comico del Seren: Sig. Duca di Mantova. Ven. 1611, erhalten geblieben. Ein Verzeichniß des Inhalts bei Quadrio (a. a. O. II. S. 238).

Ich glaube von der Entwicklung der commedia dell' arte am ten in Kürze einen Begriff zu geben, indem ich die einzelnen asken und ihre historische Entwicklung charakterisire, wobei ich der sführlichen, viele interessante Beispiele enthaltenden Darstellung nd's folge. Sie ist mit vorzüglichen colorirten Abbildungen versehen, ten zum Theil die in Luigi Riccoboni's Histoire du théâtre lien enthaltenen Kupferstiche, zum Theil auch Figuren aus Callot's s petits danseurs mit zu Grunde liegen[1]).

Der Arlecchino, dem römischen Maccus verwandt, soll aus rgamo stammen. Magnin sagt, daß dieser Name um 1578 noch u gewesen sei. Anfangs naiv, tölpelhaft, unverschämt, spottsüchtig, winnt er im Laufe seiner verschiedenen Wandlungen an Geist, fahrung und Witz. Er verändert dabei auch den Namen und tt als Trivelino, Mestolino, Zuccagnino, Truffaldino, Guazeto und agatino auf. Seine Kleidung bestand ursprünglich aus einer enen, mit Bändern zugehaltenen Jacke, die ebenso, wie die engliegende Hose, aus bunten Flecken zusammengesetzt war. Er trug e schwarze Halbmaske, einen cilinderförmigen Hut und einen lzernen Degen. Die spätere Maske des Arlecchino soll von Michel ngelo herrühren. Die berühmtesten Arlecchino's waren Josefo omenico Biancolleli aus Bologna, geb. 1640, gest. 1688, Evaristo herardi, gest. 1700, Antonio Viventini, gen. Tomasino, gest. 1739, rlo Bertinazzi, gen. Carlino, geb. 1713 zu Turin, gest. 1783 zu ris. Er war es, der Garrick durch eine seiner Gesten zu dem staunten Ausrufe veranlaßte: „Seht, welchen Ausdruck, welche hysiognomie sein Rücken hat!" Alle diese Darsteller spielten abechselnd in Italien und Paris. Von denen, die nur in Italien lein spielten, seien Fremesi (um 1624), Belotti (1625), Girolamo ancesco (1630), Astori (1720), Bertoli (1730), Ignazio Casanova 734) hervorgehoben. Heute ist in Italien der Arlecchino durch n Meneghino und Stenterello verdrängt. — Der Trivelino,

[1]) Außer diesen Werken siehe über diesen Gegenstand noch: Batt. Andreini, atro celeste. — Bartoli, Francesco, Notizie istoriche de' comici italiani, vol. — Magnin, Teatro Celeste, Revue des deux mondes, 1847, p. 1090. Frederic Mercey, Théâtre en Italie. — Parfait, Frères, Théâtre italien. Quadrio, a. a. O. III. 2. Abth. — Gherardi, Théâtre italien. — Valentini, ancesco, Trattato nella commedia dell' arte, Berl. 1826.

eine Abart von ihm, wurde von Domenico Locatelli geschaffen. Er erhielt nach und nach den Charakter des Intriguanten und verschwor sich nicht selten mit Frittelino und Truffaldino gegen seinen Ahnherrn, mit dem er die Bühne theilte, ja, dem er sie wohl sogar ganz streitig machte. Dom. Locatelli starb 1671 und wurde durch Pietro Francesco Biancolelli, geb. 1681, gest. 1734 ersetzt. — Der Truffaldino stammt von dem Truffa, dem spitzbübischen Diener in der Vaccaria des Ruzzante ab. Besondere Berühmtheit erlangte er um 1738 durch Sacchi.

Eine kaum minder bedeutende Rolle spielte der Pulcinella. Ein Egoist, der sein Vergnügen nur in der Schädigung Anderer findet und selbst mit Lächeln noch tödtet, ist er am lustigsten, wenn ihm seine Bosheiten gelingen. Er hat außerdem drei Liebhabereien: Das Geld, den Wein und die Frauen; das erste nur, um sich damit die beiden andren verschaffen zu können. Er hat vom Maccus die Beweglichkeit, den Witz, die Frechheit und Rohheit ererbt, vom Bucco das Schmeichlerische und Spitzbübische, sowie die Feigheit. Silvio Fiorillo, der Capitano Matamoros, soll ihn durch den Andrea Calcese, Ciuccio genannt, welcher 1636 starb, auf der Bühne eingeführt haben. Doch war schon der bei der Truppe Juan Ganassa's um 1570 auftauchende Pagliaccio und der etwas spätere Gian Farina dem Pulcinella verwandt. Weiterhin wurde der Römer Argieri als solcher berühmt. Der Pulcinella erfuhr nach der Mitte des 17. Jahrhunderts innerlich und äußerlich große Umwandlungen. Auch der Name wurde verändert. In England erschien er später als Punch und Jack Pudding, in Frankreich als Polichinelle[1]), in Deutschland als Hanswurst. Noch immer steht er im Theater San Carlino zu Neapel in Ansehen. Doch ist er jetzt nicht mehr so bösartig und beweglich, sondern schwerfällig, schwatzhaft, spottsüchtig und geizig geworden. Celesi, Balli, Tomaso Fabioni, Lecio Bebio und Camerani waren noch in diesem Jahrhundert darin berühmt. Seine Kleidung bestand zur Zeit des Calcese aus weiten Hosen und einer weiten Blouse, beide weiß und mit einem Gürtel zusammengehalten, an dem ein hölzerner Degen und eine Tasche hing. Er

[1]) Magnin hat den Unterschied zwischen dem neapolitanischen Pulcinella und dem französischen Polichinelle in geistvoller Weise auseinandergesetzt.

trug eine schwarze Maske mit großem Schnurrbart, ein weißes Käppchen auf dem Kopf und einen großen breitkrämpigen Hut darüber gestülpt. Ein weiß- und grünberändertes Tuch diente ihm als tabarro (Mantel). — Der römische Meo Patacca mit seinem Spießgesellen Marco Pepe (vom Dichter Giuseppe Berneri in einem Gedicht im Volksdialekte verherrlicht[1]), der Birrichino des bolognesischen Marionettentheaters, sowie die neapolitanischen Guapo und Sitonno werden als Seitensprößlinge des Pulcinella betrachtet. Doch kommt schon in Angelo Beolco's Piovana ein Bauer mit Namen Siton vor, der möglicherweise der Stammvater des Sitonno ist.

Der Capitano Spavento hat schon in den Lustspielen der Römer sein Vorbild. Er lief dann den Condottieri wieder spottend zur Seite. Mit der Herrschaft der Spanier gewann er jedoch im Capitano Matamoros (der Mohrentödter) eine neue Gestalt. Silvio Fiorillo machte denselben im letzten Viertel des 16. Jhdts. berühmt. Das Bramarbasthum, die Windbeutelei und die sich darunter versteckende Feigheit gingen aber durch alle seine früheren und späteren Verwandlungen hindurch. Francesco Andreini, welcher, nachdem er das Theater verlassen, „Le bravure del capitano spavento" herausgab (1607), spielte diese Rolle bei den Gelosi mit größtem Erfolg. Er starb 1624. Fabrizio de Fornaris (geb. 1560, gest. 1657), ein neapolitanischer Edelmann, bildete (um 1618) die Rolle zum Capitano Cocodrillo um. Der Milanese Mondor machte sowohl sie, wie sich unter dem Namen des Capitano Rodomante, der Ferrarese Girolamo Gavarini (gest. 1624), Mitglied der Gesellschaft de' fedeli, unter dem des Capitano Rinoceronte berühmt. Eine völlige Umbildung erfuhr sie durch Giuseppe Bianchi (etwa um 1639), der sie im Costüm der Edelleute Heinrich's IV. unter dem Namen des Capitano Spezzafero spielte. Ueberhaupt suchte man sie dem Costüm der Zeit fast immer zu nähern. Bianchi stand selbst an der Spitze einer Truppe und starb 1680 zu Paris. Seitenzweige bilden der calabresische Giangurgulo, ein Gemisch von Gargantua, Matamoros und Pedrillo, der neapolitanische Pappo oder Smargiosso und der römisch-bolog-

[1]) Rom 1685, neuerdings (1823) neu aufgelegt und von Bartolomeo Pinelli illustrirt.

nesische Rogantino. „Sie haben mich tüchtig durchgebläut — pflegte Rogantino sich seiner Niederlagen zu berühmen — ich habe es ihnen aber gesagt.“ Man sieht, wie alt die Späße sind, die noch heute cursiren.

Maurice Sand sieht in der Philematia der Plautinischen Asinaria das Vorbild der Colombina. Aus der schmeichlerischen Sklavin sei die vertraute, vorlaute Dienerin, die Soubrette der Franzosen, geworden. Sie zeigt sich schon bei Beolco als Betta und Gitta. In der Gesellschaft der Intronati tritt aber, so weit es zu übersehen ist, zuerst der Name Colombina für diesen Charakter auf. Die berühmteste Darstellerin derselben war Silvia Roncagli aus Bergamo, welche (um 1578) unter dem Namen Franceschina spielte. Verschiedene ihrer Nachfolgerinnen behielten den Namen bei. Eine nicht minder bedeutende Erscheinung war Patricia Adami, geboren zu Rom 1635, unter dem Namen Diamantina bekannt. Sie wurde durch Catarina Biancolelli, die Tochter des Domenico, geb. 1665, aber doch noch in Schatten gestellt, die den Namen Colombina wieder aufnahm und zu neuem Glanze brachte. Colombina ist das weibliche Seitenstück zum Arlecchino, daher auch meist dessen Geliebte oder Frau. Es läßt sich denken, wie die Verhältnisse zwischen ihnen beschaffen waren. Sie nahm auch schließlich das Costüm des Arlecchino an (1695), gleichwie die Pedronella (Pierette) dasjenige Pedronello's (Pierrot's). Angelica Toscana spielte später die Soubrettenrollen unter dem Namen der Marinetta, die Schwägerin Constantini's unter dem der Spinetta, Marcherita Rusca, die Gattin des Arlecchino Tomasino unter dem der Violetta. Eine Menge anderer folgten, von denen Anna Veronese, die Tochter des berühmten Pantalon dieses Namens, als Corallina, großes Aufsehen erregte. Sie spielte 1744—50 in Paris.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte ein episches Gedicht von Giulio Cesare Croce, genannt Della Lira, aus Persiceto im Bolognesischen, welches „Vita di Bertoldo“ betitelt war, solchen Erfolg, daß der Dichter eine Fortsetzung schrieb, welche das Leben des Sohnes behandelte. Die Geschichte spielt in Verona zur Zeit Alboins; ihr Held Bertoldo ist ein Bauer des Landes, lächerlich seinem Aeußeren nach, mit einem Kopf wie ein Kürbis, kurzem rothen Haar, mächtigen Ohren, kleinen Augen, einer großen zinnober-

rothen Naſe und einem dieſem Kopfe entſprechenden Körper. Aber mit klugem Geiſte, geſundem Urtheil, treffendem Mutterwitze und einem guten Herzen begabt, gelingt es ihm trotz der Einfalt ſeiner Sitten, der Dürftigkeit ſeines Wiſſens und ſeiner lächerlichen Außenſeite, am Hofe des Königs ſein Glück zu machen und alle ihm gelegten Schlingen geſchickt zu umgehen. Dieſe Figur hatte ſich der Phantaſie der Zeit in einer Weiſe bemächtigt, daß man ſie auch auf die Bühne brachte, wo ſie in den Händen der Dichter und Schauſpieler ſich je nach dem Talente und der geiſtigen Richtung derſelben veränderte, aber jederzeit ein Gemiſch von bäueriſcher Einfalt und Schlauheit blieb. Es entſtand ſo, wie Maurice Sand erzählt, der Charakter des Bertolino, in welchem ein gewiſſer Niccolò Zecchi (um 1630) bei der Geſellſchaft der Fedeli excellirte. Neben ihm erſchien aber auch der Pedrolino (Piero), der naive Diener, deſſen Hauptcharakterzug treuherzige Ehrlichkeit war. Er iſt faſt immer der begünſtigte Liebhaber der Colombina. Wie viel Arlecchino hierdurch auch Grund zur Eiferſucht hat, behält er doch immer Unrecht und muß zuletzt um Verzeihung bitten. Pedrolino wäre natürlich kein Menſch, wenn er nicht ſeine Fehler hätte; er hat ſie mit vielen der italieniſchen Masken gemein, denn ſie beſtehen in Feigheit, Windbeutelei und Gourmandiſe, allein ſie ſind bei ihm anders gemiſcht. Pedrolino war der populäre Typus des italieniſchen Bauers, wie es Pierrot der des franzöſiſchen iſt. Beolco hatte in ſeinem Ruzzante etwas Aehnliches hingeſtellt. Letzterer iſt ein Burſche von Temperament und geſundem Mutterwitz, Egoiſt ohne bösartig, Prahler ohne doch Lügner zu ſein. Er ſtellt ſeine Feigheit gar nicht in Abrede, ſondern rühmt ſich derſelben wohl noch. „Es gehört Courage dazu", ſagt er einmal zu ſeinem Gevatter Menato, „ſich bei dem Kampfe davon zu machen." Und wenn er tüchtige Prügel bekommen, erzählt er's mit Stolz, weil nur ein ſtarker Mann dies vertragen könne. — Giuſeppe Giarotone war als Pedrolino berühmt (um 1573), beſonders in L'Aggiunta al convitato di piedra (alſo als Leporello im Don Juan). Nicht minder Antonio Sticotti (um 1729). — Verwandte Figuren ſind der ſieneſiſche Giglio, der ſchon 1531 bei der Geſellſchaft der Intronati erwähnt wird, der ſicilianiſche Peppe Napa, ausgezeichnet durch ſeine Gelenkigkeit. Wenn er zuſammenſinkt, glaubt man nur

noch ein Häufchen Lappen zu sehen. Der französische Pierrot erhielt durch Debureau um 1830 eine völlige Umbildung, sowohl was den Charakter, als was die äußere Erscheinung betrifft. Jules Janin hat eine Biographie desselben gegeben[1]).

Der Amoroso der italienischen Maskenkomödie hat durchaus das anmuthige Element darin zu vertreten, wenn es auch meist nur in komischen Situationen geschieht. Beolco hat, wie es scheint, ihm zuerst den Namen Flavio (in der Baccaria) gegeben. Flaminio Scala, der Director der Gelosi, spielte die Rolle unter diesem Namen. Ihm folgte Battista Andreini (1600—25) als Lelio, Orazio Nobili aus Padua (1645—60) als Orazio, Marco Antonio Romagnese bis 1694 als Cinthio del Sole, Adriano Valerini, der spätere Director der Comici uniti, als Aurelio. Auch Giov. Batt. Constantini, Bruder des Mezzetino, erlangte in dieser Rolle als Ottavio von 1688 an große Bedeutung. Einer ihrer berühmtesten Vertreter aber war Luigi Riccoboni, geb. 1674 zu Modena, gest. 1753 zu Paris. — Ein Nebencharakter war der Leandro; ursprünglich ebenfalls zärtlicher Liebhaber, erhielt er später einen Anflug vom Capitano.

Eine der wichtigsten Charakterfiguren ist ferner der vielgestaltige Pantalone, der geizige, leichtgläubige, bald rechtschaffene, bald gewissenlose, feige, hüstelnde, ärgerliche, oft auch verliebte und überlistete komische Alte. Beolco hat ihn unter dem Namen des Messer Andronico, Pasquale, Placido, Cornelio, Tomaso, Demetrio eingeführt. Die commedia dell' arte kennt ihn auch noch unter den Namen Zanobio, Facanappa, Bernardone, Dottore, Cassandro und Bisceglieſe. — Pantalone ist eine der vier Masken, die in Venedig in allen Stegreifspielen vorkamen. Tartaglia, Truffaldino, Brighella und er. Er ist hier die Personification des venetianischen kleinen Kaufmanns. Der Name soll nach Alfred de Musset von piante-leone herkommen, und die Gier persifliren, mit welcher die Venetianer Land zu ergreifen und ihren Löwen als Besitzzeichen aufzupflanzen pflegten. Seine rothe Hose und Jacke schließt sich eng an den hageren Körper an. Ein faltiges offenes

[1]) Debureau, Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'histoire du théâtre français. 1833.

Obergewand, türkiſche Pantoffeln, eine wollene Mütze vollenden den Anzug, wie er urſprünglich war. Später metamorphoſirte er ſich. Giulio Pasquati ſpielte ihn (um 1578) bei den Geloſi. Von den unzähligen Vertretern der Rolle ſeien nur noch der Venetianer Alberghetti (von 1716—31), Sticotti, ein Edelmann aus Friaul, (1715—41), Carlo Veroneſe (geſt. 1769) und beſonders Colalto (1777 geſt.) hervorgehoben.

Der Dottore iſt aus Bologna gebürtig, gelegentlich wohl auch Mitglied der Crusca, meiſt Rechtsgelehrter, ſeltener Arzt, Philoſoph, Rhetoriker oder Grammatiker. Bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts erſchien er in Schwarz, im Style der Profeſſoren und Advocaten. Im 16. Jahrhundert trug er eine Halbmaske, die ſeine ſtark gerötheten Backen frei ließ. Als Arzt war ihm ein großer aufgekrämpter Hut eigenthümlich. Er hieß dann gewöhnlich Dottore Balanzoni Lombardi, nach zwei berühmten Darſtellern des 16. Jahrhunderts, den Brüdern Lombardi, welche den Typus geſchaffen hatten. — Der Biscegliese iſt in Neapel zu Hauſe. Er iſt der Geizige, wie er im Buche ſteht, mißtrauiſch und doch dabei leichtgläubig, vom Alter abgezehrt und gekrümmt, aber doch lebhaft, zugleich noch der Kleinſtädter aus der Provinz. Seine Kleidung iſt altväteriſch dürftig, ſo wie man Molière's Geizigen etwa zu ſpielen pflegt. Kurze Hoſen mit enganliegender Jacke, von einem Gürtel zuſammengehalten, an welchem der Schlüſſelbund hängt, rothe Strümpfe und Aermel, niedrige Schuhe, ein rothes Käppchen, in der Hand einen Stock. Der Charakter des komiſchen Alten nahm faſt in allen Städten eine beſondere Geſtalt an. So hatte Siena ſeinen Caſſandro, Rom ſeinen Caſſandrino, auch der Facanappa des Polichinelltheaters zu Venedig iſt eine Figur dieſer Art.

Der Stenterello gehört zu den Rollen, welche die Italiener caratterista nennen, die aber in Wahrheit nichts anderes als Aushülfs- und Zwiſchenſpielrollen ſind. Es gehört nämlich zu dem Reize der commedia dell' arte, die Handlung plötzlich durch komiſche Zwiſchenſpiele zu unterbrechen, die in gar keiner Beziehung zur Handlung ſtehen, und dann doch von dieſen wieder den Uebergang und die Anknüpfung an letztere zu finden, woher dieſe Unterbrechungen wohl auch den Namen lacci (oder lazzi) d. i. Bänder, haben, unter dem nun auch alles ſtumme, nicht grade zur Handlung nöthige,

wohl auch davon ablenkende Spiel, insofern es auf eine lächerliche Wirkung gerichtet ist, verstanden wird. Zu den Figuren, denen dies hauptsächlich oblag, gehörte in Toscana der Stenterello, im Mailändischen der Meneghino, im Piemontesischen der Gianduja. Sie haben den Arlecchino und den Brighella daselbst verdrängt, welche sich in die Marionettentheater geflüchtet haben. Der Stenterello soll seine Entstehung nur erst vor 100 Jahren dem Buono zu danken haben, der ihn aber wahrscheinlich nur zur Herrschaft gebracht, da seine Erscheinung auf das 16. Jahrhundert zurückweist. Er hat nichts von der Derbheit und Bösartigkeit so vieler italienischer Masken, vielmehr hat er den Ehrgeiz, recht fein zu erscheinen. Er liebt die Weiber und die Genüsse des Gaumens; diese tragen es aber noch über jene davon. Obschon schlank und geschmeidig, wird er erst flink, wenn es zu naschen oder sich in Sicherheit zu bringen gilt. Auch dieser Charakter metamorphosirt sich nach den Stücken und Situationen. Er ist ein anderer in Bologna, als in Florenz, und Sand sagt, daß man ihm in Italien erzählt habe, es gäbe nicht zwei Stenterellos, die sich einander vollkommen glichen. Einer der berühmtesten Darsteller desselben war Ricci noch um 1860 in Florenz. Ob, wie Sand glaubt, der Meneghino vom Menego des Ruzzante abstammt, den Alvarotto gespielt haben soll, oder von dem Menghino der La Lena des Arioste, lasse ich dahingestellt. Er ist dem Pedrolino verwandt, den er an Einfältigkeit und Vergeßlichkeit noch übertrifft. Der Gianduja hieß früher Girolamo. Dieser wurde erst 1802 in jenen verwandelt, aus Furcht, man könne in ihm eine spöttische Anspielung auf Jerome Bonaparte erblicken. Ein schlauer Bursche, der sich nur dumm stellt, um seinen Vortheil darunter zu suchen, doch nicht ohne Bosheit dabei. Er spricht die Sprache von Asti, daher er vielleicht auf die Spiele des Arione zurückweist. Eine Abart des Girolamo ist noch der Zacometo, früher auch Momolo (Diminutiv von Girolamo) genannt. Er ist der caratterista Venedigs.

Die Fiorinetta Beolco's haben wir kennen gelernt. Der Charakter wurde festzuhalten gesucht. Aber er erhielt später andere Namen. Ein junges Mädchen, 1562 in Padua geboren, nahm den Namen Isabella an und machte denselben bei der Truppe Accesi berühmt. Isabella heirathete 1578 den Capitano der Truppe,

Francesco Andreini. — Später erlangte Brigida Bianchi unter dem Namen Aurelia (um 1640) großen Ruhm. Sie war auch Dichterin und heirathete den Marco Romagnesi (Orazio). Maria Apollonia Biancolleli, Tochter des Domenico, brachte den Namen Isabella wieder zu Ehren. Rosa Zanetta Benozzi glänzte um 1716 unter dem Namen Silvia. Sie starb 1759. Nicht minder berühmt war gleichzeitig Elena Virginia Baletta (geb. 1686 zu Ferrara, gest. 1771), die Gattin Luigi Riccoboni's, als Flaminia und Giacometta Antonia Veronese (geb. 1735 zu Venedig, gest. 1768) als Camilla.

Sand hält den Slavero der Piovana des Beolco für das Prototyp des Brighella, — ein geborener Schurke, der, seinen Zweck zu erreichen, vor nichts zurückscheut, aber seine Krallen unter den Sammetpfötchen der Höflichkeit und Zutraulichkeit birgt. Er ist ein ausgezeichneter Diener für den, welcher ihn zu brauchen versteht. Auch er hat aber gewechselt und ist mit der Zeit minder bösartig geworden. Ursprünglich bestand sein Costüm aus einer Art Aermelweste, weiten Beinkleidern mit Gurt, in welchem der Dolch steckt, einem Mantel, einer olivenfarbigen Maske und einem mützenartigen Hut. — Aus ihm gingen die Beltramo, Scapino, Mezzetino, Flautino, Truccagnino, Gradelino, Fanocchio und Bagolino, sowie der französische Sbrigani, Sganarelle und Mascarille und der spanische Figaro hervor. Giuseppe Angeleri und Anastasio Zanoni im vorigen Jahrhundert gehören zu den besten Darstellern des Brighella. Niccolò Barbieri scheint den Beltramo di Milano geschaffen zu haben. Giovanni Bissoni brachte 1716 den Scapino nach Paris. Er ist weniger bösartig als der Brighella, aber intriguant, spitzbübisch, lügnerisch, dabei schwatzhaft und lüderlich. Sein Costüm war das des Brighella, nur gefälliger und modernisirt. Flautino und Gradellino sind nur Varianten desselben. Letzterer wurde von Constantin Constantini geschaffen. Sein Sohn brachte dagegen den Mezzetino zu Ehren, der schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Gesellschaft der Gelosi entstand. Er näherte sich dem Charakter des Arlecchino, so daß er in der Folge die weiß und rothgestreifte Kleidung erhielt, deren sich schon im Alterthum die Sanniones bedient haben sollen. Die französischen Turlupin, Gandolin, Grattelard, Jodelet, sind geistige Verwandte Scapino's.

Scaramuccia war ursprünglich eine Art Capitano. Er

trat an die Stelle des spanischen, nachdem dieser seine Rolle ausgespielt hatte. Wie sehr sein Costüm mit der Zeit sich veränderte, die Farbe blieb immer die gleiche, nämlich schwarz. Tiberio Fiorillo, 1608 in Neapel geboren, Sohn eines Capitäns, war der berühmteste Darsteller der Rolle. Scaramuccia ist der Superlativ aller Aufschneider. Wie er sich fürstlicher Herkunft, großer Reichthümer, unwiderstehlicher Liebeserfolge rühmt, so rechnet er sich auch jede seiner Niederlagen zum Siege an. Der Pasquariello bildet den Uebergang von ihm zum Pasquino, dem schwatzhaften, erfinderischen, intrikanten Bedienten, der Alles, wobei er die Hand im Spiele hat, in Verwirrung setzt. Auch der französische Crispin ist dem Scaramuccia verwandt, aber auch er ist nur noch der zum Bedienten heruntergekommene Capitano, spitzbübisch, lügnerisch und dem Trunk ergeben.

Der Coviello ist nach Salvator Rosa, der ihn selbst als Signor Formica mit so großem Erfolge gespielt, eine der ältesten Masken. Er soll nach ihm aus Calabrien stammen. Schlau, durchtrieben, geschmeidig und dabei so großsprecherisch, daß sein Name dafür sprüchwörtlich geworden, ist er zu allen Dingen geschickt. Er trägt enganliegende Hosen und Weste von schwarzem Sammet, durch eine Reihe großer Knöpfe, die über Brust und Bauch reichen, zusammengehalten, eine Halbmaske mit rothen Backen, im Uebrigen schwarz, an den Fuß- und Armgelenken Bänder mit Schellen. Er liebt den Tanz und begleitet denselben mit seiner Guitarre oder Mandoline. Der Francatrippa war eine verwandte Maske, die Gabriello aus Bologna bei den Gelosi in Aufnahme brachte.

Im Jahre 1560 verdrängte Pietro Maria Cecchini bei der Truppe der Accesi den Arlecchino durch den Fritellino. Sein Anzug besteht aus weiter Jacke und weiten Hosen von weißem Zeug, einer braunen Halbmaske mit Bart, einem frech aufgestülpten Hut, einem Degen von Holz, und einem Beutel im Gurt, der jederzeit leer ist.

Eine andere Form hatte der Spaßmacher im Tabarino gewonnen (der Name kommt von tabarro, eine Art Mantel, her). Ursprünglich wurde dieser Name dem komischen Alten gegeben, erst der Komiker des Theaterunternehmers Mondor (1618—30) gab

ihm die andere Bedeutung. Er war so beliebt, daß man seine Einfälle und Späße aus der Erinnerung unter dem Titel „Recueil des farces tabariniques“ sammelte und binnen Kurzem zwanzig Tausend Exemplare davon absetzte. Er ging in einer weißleinenen Jacke, kurzen weißen Hosen, und einem grünen Mäntelchen, ein hölzernes Schwert zur Seite und einen breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe, welcher ein wesentliches Hülfsmittel seiner Komik war, da er ihm tausend Gestalten und jeder einen anderen Charakter, eine andere Physiognomie zu geben verstand. Tabarino war der ächte Lustigmacher, keck, unverschämt, aber witzig.

Eine berühmte Charakterfigur, die schon bei den Gelosi zu finden ist, war ferner der Burattino. Er errang sich im Jahre 1580 zu Florenz die Herrschaft der Bühne. Er spielte Dienerrollen, war leckermäulig, weinerlich, feig und stets der Gefoppte. Auch der Cavichio ist eine Figur der Gelosi. Die Einfalt vom Lande als Diener.

Von besonderer Wichtigkeit endlich war der Tartaglia. Aus Neapel gebürtig, dick, fett, schwatzhaft und von schwerer Zunge dabei, die Augen mit einer großen Brille bewaffnet, um die Gefahr so besser sehen und in Zeiten vor ihr die Flucht ergreifen zu können, metamorphosirte er sich in die verschiedensten Gestalten. Er trat bald als Notar, Procurator, Richter, bald als Sbirre, ja selbst als Apotheker mit der unvermeidlichen Klistierspritze auf. Er verlor, wo es der Charakter fordert, dabei sogar seinen Bauch, niemals aber seinen Ueberfluß an Mangel an Muth. Er soll von Beltrame di Verona um 1630 geschaffen worden sein (?), der ihn in einem grüngestreiften Costüm, Hosen, Jacke und Mantel, mit einer großen weißen Krause und einem großen breitkrämpigen grauen Hut gab. Berühmt war Agostino Fiorillo darin.

Die commedia dell' arte konnte ihrer ganzen Natur nach nur der Entwicklung der Schauspielkunst, nicht aber der Dichtung förderlich sein. Da hier der Dichter nur das Gerippe des Stückes gab, welches der Schauspieler erst mit Muskeln, Nerven und Fleisch zu umkleiden hatte, so wurde der letztere nun selbst gewissermaßen zum Dichter und scheinbar selbständig und unabhängig in seiner Kunst. Allein indem er auf diese Weise zwei Künste in sich zu vereinigen suchte, war er auch wieder einer neuen und zwar doppelten Zu-

fälligkeit preisgegeben. Das schauspielerische Talent allein war hier nicht mehr genügend und doch war es immer nur ein glücklicher Umstand, wenn das dichterisch-dramatische und dabei improvisatorische Talent bei ihm auf gleicher Höhe stand. Selbst noch dieses aber schützte ihn nicht. Es genügte nicht, daß er beides in sich vereinigte, es war für den Erfolg seiner Leistung zugleich noch vorausgesetzt, daß auch jedem seiner Mitspieler diese beiden so verschiedenen Talente in gleichem Umfang zu eigen waren. Im Stegreifspiel befreite demnach der Schauspieler zwar sich und seine Kunst aus den Fesseln der Dichtung, aber er gerieth in um so größere Abhängigkeit vom Zusammenspiel. Die Italiener hatten von der Natur für die commedia dell' arte unstreitig mehr Anlagen, als irgend ein anderes Volk erhalten. „Ein guter italienischer Schauspieler", sagt Gherardi[1]), „heißt ein Mann von Geist sein, der mehr aus der Einbildungskraft, als aus dem Gedächtnisse spielt." Seine Phantasie mußte eben so leicht, wie sie erregt und entzündet werden konnte, auch selbst wieder die seiner Mitspieler zu erregen und zu entzünden verstehen. Eben so schnell wie er die witzige Pointe erfaßte, mußte er sie seinem Partner auch wieder zukehren. In dem Fangballspiele des Witzes erreichte der italienische Schauspieler schnell eine gewisse Virtuosität. Doch nicht nur um Witz, auch um den Empfindungsausdruck war er so leicht nicht verlegen. Nichtsdestoweniger scheinen es immer nur einzelne gewesen zu sein, welche diese Gaben in einem höheren dramatischen Sinne zu verwerthen, welche in einem höheren Sinne dramatisch zu gestalten verstanden und, wenn dies der Fall, eines größeren Reichthums, einer größeren Mannigfaltigkeit der Gestaltung fähig waren. Die Enge, in welche die stehenden Masken die Darstellung trieben, ließ zwar auf der einen Seite diesen Mangel und diese Beschränkung weniger sichtbar und fühlbar werden, doch erschwerte sie andererseits wieder die Aufgabe des Darstellers. Da es immer dieselbe Gattung des Charakters war, welche er darzustellen, derselbe Kreis von Lebensverhältnissen und Situationen, in denen er sich zu bewegen hatte, so war er zwar sehr bald heimisch darin, nur daß es ihm auch wieder schwerer gemacht wurde, immer neu, immer originell, immer als das

[1]) Im Avertissement seines Théâtre italien. Paris 1714. I. S. 2.

freie Product der augenblicklichen Eingebung zu erscheinen. Nicht nur die Masken waren stehend, auch ihre Reden, Gesten Späße und Witze wurden es nur zu bald. Sie wurden es nicht nur für dasselbe Stück, welches sie zwanzig-, fünfzig-, hundertmal wiederholten, sondern in einem gewissen Umfange und Grade für all ihre Stücke. Sie spielten zuletzt viele ihrer Scenen nur wenig anders, als ob sie dieselben erlernt hätten, und in nicht wenigen Fällen war dies auch wirklich der Fall. Denn der Umstand, daß es dieselben Schauspieler waren, welche sowohl das Stegreifspiel, wie das geschriebene und gelernte Schauspiel spielten, wurde für beide verderblich. Dieses nahm die Improvisation, das Extempore, die Lazzi, ja die charakteristischen Typen der Masken mit in sich auf, jenes entlehnte diesem nicht nur die Stoffe, sondern selbst ganze geschriebene Scenen. Dies hatte aber auch auf die Schauspielkunst einen nachtheiligen Einfluß, weil die Spielweise dieser beiden Gattungen von Schauspielen eine sehr verschiedene, und auf verschiedene Zwecke gerichtete ist. Denn bei der geschriebenen Komödie ist das Interesse der Zuschauer hauptsächlich auf die kunstmäßige Darstellung der Handlung gerichtet, bei dem Stegreifspiele aber noch außerdem darauf, mit welcher Geistesgegenwart der Schauspieler sich in der ihm vom Dichter gegebenen Situation benehmen werde. Die Lazzi, welche ursprünglich nur ein Mittel sein sollten, etwa entstehende Verlegenheiten zu verdecken, die dadurch entstandenen Lücken auszufüllen, den verlorenen Zusammenhang wieder herzustellen, wurden sehr bald dazu benützt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache abzulenken und den Spielern wenigstens scheinbar Verlegenheiten zu bereiten. Wie sehr auf diese Weise das Extempore, die Lazzi, das Nebensächliche zur Hauptsache wurde, geht am besten aus dem Umstande hervor, daß ganz eigenthümliche Figuren, wie der Stenterello, der Meneghino, der Gianduja, der Momolo entstanden, welche lediglich mit diesem Theile der Darstellung betraut und bald die beliebtesten und wichtigsten Figuren der Bühne wurden.

Es erklärt sich hieraus, warum die commedia dell' arte noch mehr als das übrige Schauspiel von der Vorzüglichkeit einzelner Darsteller abhing, daß es verhältnißmäßig immer nur wenige Truppen waren, welche durch ihr Zusammenspiel einen bedeutenden Ruf erlangten, daß die commedia dell' arte sehr bald nur noch den

Schein eines vollkommenen Stegreifspiels darbot und sobald dieser Schein erkannt worden war, durch ihre Stereotypie ermüden mußte. Diejenigen, welche die commedia dell' arte nur aus einzelnen Darstellungen verschiedener Truppen kennen lernten, mußten daher auch einen ungleich volleren, reicheren Eindruck von ihr empfangen, als diejenigen, welche dieselben Darsteller oft hintereinander sahen. Die widersprechenden Urtheile, die wir über sie lesen, erklären sich mit hieraus. So schrieb z. B. um 1740 der geistvolle Präsident Brosses gelegentlich über sie: „Das Stegreifspiel gibt der Handlung um eben so viel mehr Leben und Wahrheit, als es den Styl abschwächt. Der Italiener ist der geborene Schauspieler. Selbst noch im Leben in der Unterhaltung erscheint er als solcher. Er besitzt ein Feuer, welches uns, die wir doch für lebhaft gelten, völlig fehlt. Bei ihm stimmen Geste und Ton immer genau zusammen. Die Schauspieler bewegen sich auf der Scene, als ob sie zu Hause wären. Dies gibt ihren Darstellungen eine ganz andere Natürlichkeit, eine ganz andere Wahrheit, als wenn wir bei uns vier oder fünf Darsteller ängstlich in einer Linie aufgestellt sehen, wie ein Basrelief, und sie ihren Dialog dabei vorschriftsmäßig herunterſagen." Wogegen das fast gleichzeitige Urtheil des mitten in der Sache selbst stehenden Riccoboni folgendermaßen lautet: „Es ist nicht zu läugnen, daß das Stegreifspiel Reize hat, deren die geschriebene Komödie sich niemals wird schmeicheln können. Es gibt Gelegenheit zu einer viel größeren Mannigfaltigkeit der Behandlung, so daß, wenn man einen ihrer Entwürfe wiederholt zu sehen bekommt, man verschiedene Stücke zu sehen glaubt. Der Stegreifspieler wird immer lebhafter und natürlicher spielen, als derjenige, welcher seine Rolle gelernt hat. Man fühlt das und sagt daher auch das besser, was man aus sich selbst schöpft, als was man von anderen mit Hülfe des Gedächtnisses darleiht. Aber diese Vortheile werden durch viele Uebelstände erkauft. Das Stegreifspiel setzt phantasievolle (ingenieuse) Schauspieler voraus, es fordert sogar eine gewisse Gleichheit des Talentes, denn es ist das Unglück desselben, daß der beste Spieler dabei ganz von seinem Mitspieler abhängt. Ist dies ein Schauspieler, welcher nicht immer mit der Antwort bereit, ihn in ungeschickter Weise unterbricht, so ermattet auch sein Gespräch, seine Einbildungskraft wird erstickt. Gesichtsausdruck, Stimme, Empfindung reichen

allein noch nicht für den Stegreifſpieler hin, er kann nur dann etwas Gutes leiſten, wenn er mit einer lebhaften und fruchtbaren Phantaſie und mit der Fähigkeit begabt iſt, ſich mit Leichtigkeit ausdrücken zu können, wenn er die Feinheiten der Sprache ganz in der Gewalt hat und alle Kenntniſſe, um die Situation, in welche ſeine Rolle ihn bringt, ganz zu beherrſchen." „Allein dieſe Vereinigung, fährt er weiterhin fort, findet ſich ſelten, und um dieſem Uebelſtand zu begegnen, hat man ſeine Zuflucht zu gewiſſen ſtehenden Reden genommen, die man Robbe generiche nennt und deren ſich die Schauſpieler zur Aushülfe, wenn es die Scene eben erheiſcht, bedienen. Dies hat noch einen anderen Uebelſtand im Gefolge. Der Schauſpieler, welcher nichts anderes weiß, als was er gelernt hat, und oft nicht einmal das verſteht, was er ſagt, fällt nicht ſelten, nachdem er eben die ſchönſten Gedanken, die er dem Dichter verdankt, gegen ſeinen Freund oder ſeine Geliebte von ſich gegeben, ſeinem Diener gegenüber, deſſen Lazzi ihn zum Sprechen aus dem Stegreife zwingen, in den gemeinſten und trivialſten Ton, ſo daß er demſelben Publikum, welches ihn eben beklatſchte, geradezu unausſtehlich wird. Dies iſt die ſchlechte Seite des italieniſchen Stegreifſpiels und ein Uebelſtand, welcher ſeit den vierzig Jahren, daß ich die Bühne kenne, immer geherrſcht hat."

IX.

Die Komödie und die Tragödie im 17. Jahrhundert.

Kirchliche und politiſche Reaction. — Spaniſcher Einfluß. — Einfluß der commedia dell' arte. — Das regelmäßige Luſtſpiel. — Die Dichter des akademiſchen Luſtſpiels: Paolo Beraldo Romano; Cajo Gnavio; Ottavio d'Iſa; Proſpero Bonarelli. — Das romantiſche Novellendrama nach ſpaniſchem Muſter: Giacinto Andrea Cicognini und ſeine Nachfolger. — Das geiſtliche Drama: Jacopo Cicognini; Giuſeppe Mozzagrugno; Ortenſio Scamacca; G. B. Andreini. — Die Tragödie der claſſiſchen Richtung: Proſpero Bonarelli; Carlo Dottori; Giov. Delfino. — Die Reform des Pietro Cotta.

Der Grad formeller Vollendung, welchen das italieniſche Renaiſſance-Drama ſchon bei ſeinem erſten Auftreten im Vergleich mit den ſelbſtändigen Verſuchen der übrigen Völker zeigte, ein nationales,

dem Geist der neuen Zeit entsprechendes Drama zu bilden, hat etwas Ueberraschendes. Doch grade, was ihm diesen außerordentlichen Vorsprung gab, war zugleich seine Schwäche. Denn nicht, wie es der natürliche Weg aller künstlerischen Entwicklung bedingt hätte, aus dem eigenen Leben und Geiste der Italiener war es hervorgegangen, es war vielmehr, und zwar nicht blos der Form, sondern zum Theil auch dem mit dieser auf's engste zusammenhängenden Inhalte nach, wenig mehr als das Werk der Nachahmung, besonders die Tragödie. Der Glaube, daß diese Form, dieser Inhalt ein nationaler sei, weil die Italiener die römische Cultur und Bildung als eine Epoche ihrer eigenen betrachteten, war schon deshalb ein irriger, weil ja die Römer selbst in der Kunst nur Nachahmer der Griechen gewesen waren, daher nun die Italiener zwischen der Nachahmung von Römern und Griechen hin- und herschwanken mußten; sodann aber auch, weil in ihrer nationalen Zerrissenheit, in ihrer dermaligen Abhängigkeit vom Auslande, nichts mehr von dem nationalen Bewußtsein, von dem politischen Geiste der Römer, selbst nicht von dem aus den Anfängen der Kaiserzeit, nichts von dem Freiheitsgefühl und Patriotismus der Athener zu Aeschylos' oder selbst noch zu Aristoteles' Zeiten besaßen.

Lag bei dem Mangel an ursprünglicher Eigenthümlichkeit, bei dem überwiegenden Interesse für die Form die Gefahr schon sehr nahe, daß diese immer leerer und ausdrucksloser wurde, oder falls man für diesen Mangel an lebendigem Inhalt und natürlichem Ausdruck nach einem Ersatz suchte, in das Gekünstelte und Gesuchte, in das Verzierte und Gezierte verfiel, so wurde diese Gefahr doch noch dadurch erhöht, daß das italienische Renaissancedrama gleich im Entstehen in eine gelehrt-höfische Richtung gerieth und mehr von gelehrten und höfischen Gesichtspunkten und Interessen, als von wahrhaft künstlerischen bestimmt wurde.

In der That würde es der kirchlichen und politischen Reaction, welche nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts hervortrat, nicht erst bedurft haben, um jenen überfeinerten, gezierten, gespreizten Geschmack in's Leben zu rufen, welchen man nach demjenigen Schriftsteller, der ihn zum epochemachenden Ausdruck brachte, mit dem Namen des Marinismus bezeichnet hat. Hat doch schon vor jener Reaction die Pastoraldichtung eine vom Natürlichen und An-

gemessenen abweichende Richtung eingeschlagen. Auch die makaronische Dichtung darf als eine auf diesem Abweg liegende Erscheinung betrachtet werden. Doch trieb jene doppelte Reaction noch entschiedener in diese Bahn, weil sie den lebendigen Inhalt, sowie die Freiheit des Ausdrucks beschränkte.

Wir sahen, wie unter dem Einfluß derselben die Komödie einen, wenn auch nicht immer ehrbareren, so doch zahmeren Ton anschlagen mußte, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an den Akademien von der Tragödie, an den Höfen von den Pastoralen und Singspielen, auf den öffentlichen Theatern von den Stegreifspielen zur Seite geschoben wurde und wie endlich ihnen allen in der Oper ein neuer Rival entstand.

Doch auch die politischen Verhältnisse selbst, und die daraus entspringende Verfassung des Landes blieben nicht ohne Einwirkung. Karl V. hatte sich mit der Eroberung Roms gewissermaßen zum Herrn von Italien gemacht. Er hatte den Einfluß Frankreichs gebrochen, die Herrschaft der Spanier im Süden und Norden des Landes befestigt; er hatte darin größere neue, von sich abhängende Staaten gegründet. Die Zersplitterung Italiens war hierdurch zwar einigermaßen beschränkt worden, die Entwicklung der nationalen Einheit aber für lange nur noch mehr unterbunden. Entschiedener fast, als das Papstthum und die Geistlichkeit, bekämpfte Karl V. jede Regung des nationalen politischen Geistes, und wenn seine Statthalter auch vorübergehend, wegen der Streitigkeiten, in welche er mit der Kirche verwickelt war, die Bühne gegen diese letztere schützten, so befand er sich mit ihr doch sonst in der Bekämpfung des auf individuelle Freiheit und Selbständigkeit, noch öfter freilich auf bloße Willkür gerichteten Geistes der Renaissance in voller Uebereinstimmung.

Diese Abschwächung des politisch-nationalen, sowie des individuellen Geistes hatte, verbunden mit dem Umstande, daß damals den Italienern der ganz neue Bahnen einschlagende Welthandel so gut wie verloren ging, aber zur Folge, daß sie einen Ersatz für beides auf dem Gebiete der Kunst und der Dichtung suchten und fanden. Hier fühlten sich trotz der Gegensätze der verschiedenen Schulen, Städte und Landschaften, die Einzelnen nicht sowohl als Römer, Toscaner, Venetianer, Mailänder oder Neapolitaner, sondern

als Italiener, und als Italiener waren sie auch vom Auslande anerkannt. Hier entwickelten sie eine Betriebsamkeit, welche ihnen bald alle Höfe und großen Städte Europas tributpflichtig machte. Italienische Baumeister, Maler, Maschinisten, Musiker, Sänger, Schauspieler waren bald über alle Länder verbreitet. Vor allem nahmen sie das Gebiet der Musik als eine ihrem Geiste ganz ausschließlich angehörende Domäne in Anspruch.

Doch grade in diesem Buhlen um den Beifall fremder Herscher und Länder, in dieser industriellen Ausbeutung des Talents, sollte sich der Mangel an nationalem Leben wieder in einer anderen Weise offenbaren. Es zeigte sich, daß die künstlerische Entwicklung im eigenen Vaterlande keine andere Pflege fand, als die ihr in einigen Fächern die Schule einzelner Meister oder die Speculation zu Theil werden ließ. Es fehlte an jedem bedeutenderen Mittelpunkte dafür. Besonders schlimm war hierin die Lage der dramatischen Kunst, der die mächtigen Förderer und Schützer allmählich verloren gegangen waren, deren sie sich lange zu erfreuen gehabt. Die Kirche war ihr gradezu feindselig geworden, die Fürsten und Vornehmen wendeten sich mehr und mehr von ihr ab, oder begünstigten doch nur die Oper; die Akademien, welche mit den Berufsschauspielern nicht mehr wetteifern konnten, überließen diesen das Feld. So fehlte es ihr denn durchaus an einer stetigen, von höheren Gesichtspunkten ausgehenden Pflege ihrer Entwicklung. Wohl gab es zu dieser Zeit in keinem anderen Lande so viele Theater als in Italien. Der Hang nach theatralischer Lustbarkeit war vielleicht nie ein so reger und allgemeiner gewesen. Doch war die dramatische Kunst diesem Hange auch völlig preisgegeben, völlig von ihm und der ihm dienstbaren Speculation der Erwerbsschauspieler und Theaterunternehmer (impresarii) abhängig, die von Ort zu Ort im Lande herumzogen oder von größerem Gewinn verlockt ferne Länder Europas durchstreiften. Es ist für diese Zustände bezeichnend, daß das seiner ganzen Vergangenheit nach zur Hauptstadt Italiens berufene Rom das Schauspiel nur noch während der letzten acht Tage des Carnevals in seinen Mauern duldete, und dagegen das seit seinem Entstehen dem nationalen Leben Italiens in der Verfolgung seiner Sonderinteressen abgewendete Venedig für lange Hauptsitz und eine Art von Mittelpunkt für die Entwicklung der theatralischen Künste,

beſonders der Oper, wurde. Kann es unter dieſen Umſtänden befremden, daß außer dieſer letzteren, die gleichfalls faſt ganz unter die Herrſchaft der Darſteller gerieth, es hauptſächlich die commedia dell' arte war, welche gedieh und ſich daher auch über andere Länder bis nach Warſchau und Petersburg hin verbreitete? Eröffnete man ihr in Paris und Wien doch ſogar ein eigenes Theater, wurde von ihr doch für längere Zeit in Deutſchland faſt das ganze Schauſpielweſen beherrſcht.

Die commedia dell' arte war, wie wir fanden, ein Verſuch der Schauſpielkunſt, ſich unabhängig von der Dichtung zu machen, indem ſie dieſe ſich unterordnete. Anfänglich wurden die der dramatiſchen Dichtung hieraus entſtehenden Nachtheile nicht ſo ſichtbar und fühlbar, weil die Stegreifſpieler zugleich die geſchriebenen Stücke und zwar in noch unverſehrter Geſtalt ſpielten. Dies erfuhr aber, wie wir geſehen, allmählich große Veränderungen. Sie fingen an, einzelne Scenen all' improvviso zu behandeln, führten wohl auch einzelne Masken in dieſe Stücke mit ein, bis ſie ſich endlich des Inhalts derſelben vollſtändig bemächtigten und dieſen bis auf einzelne Scenen in der Manier des Stegreifſpiels ausführten, wobei allmählich das burleske Nebenwerk, die Lazzi, ganz überwogen. Die Dichter des geſchriebenen Dramas ſahen daher bei ihrem Schaffen bald ganz von der Bühne ab, oder ſie ſuchten ſich dem Geiſte derſelben zu nähern und anzubequemen oder auch die Wirkungen der commedia dell' arte durch andere zu überbieten. Dieſe wachſende Nachgiebigkeit und Betriebſamkeit mußte ſie aber auch fremden Einflüſſen nachgiebig machen, was noch durch die politiſche Abhängigkeit des Landes begünſtigt wurde. Man war in Italien ſchon früh mit der Poeſie der Spanier bekannt geworden. Die ſpaniſche Celeſtina wurde faſt unmittelbar nach ihrem Erſcheinen in's Italieniſche überſetzt, die Propaladia des Torres Naharro erſchien ſogar früher in Italien, als in Spanien, und die Stücke derſelben wurden auch hier, wenn nicht vielleicht einzig, ſo doch früher als im Vaterlande des Dichters zur Aufführung gebracht. Dieſes Beiſpiel ſteht bei der engen Verbindung, die zwiſchen Neapel und Spanien beſtand, gewiß nicht allein. Wenn es im 16. Jahrhundert, trotz des politiſchen Uebergewichts, welches dieſes letztere unter Karl V. in Italien gewann, zu einem ſichtbaren Einfluß der ſpaniſchen Dichtung auf das

Drama der Italiener doch noch nicht kam, so liegt der Grund theils in dem Widerspruch, welcher zwischen dem akademisch-modernen Geiste des Renaissancedramas und dem romantisch-mittelalterlichen des spanischen Dramas bestand, theils in der noch unbeholfenen Dürftigkeit der Formen dieses letzteren. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts bahnte aber der Ruhm des Cervantes und Lope de Vega hierzu den Weg. 1619 erschien eine Sammlung der comedias des letzteren zu Mailand[1]). Und ich glaube, daß auch erst jetzt der Einfluß des spanischen Dramas bestimmter hervortrat.

Riccoboni hat diesem Einfluß vornehmlich das Sinken des italienischen Dramas in diesem Jahrhundert beigemessen. Als einseitiger Anhänger der akademischen Regelmäßigkeit mußte er freilich das spanische Drama überhaupt perhorresciren, daher ich vermuthe, daß er die Stücke der spanischen Richtung kaum kannte, wie er sich ja auf nur zwei derselben zu berufen weiß, auf „Das Leben ein Traum" und „Der steinerne Gast", beide von Cicognini, von denen aber wenigstens das letztere zu den schwächsten Arbeiten des Dichters gehört. Es ist an Cicognini gewiß weniger zu tadeln, daß er das spanische Drama für die italienische Bühne fruchtbar zu machen suchte, als daß er, der seine Stücke sämmtlich in Prosa schrieb, bei seiner Behandlung derselben den Forderungen der damaligen Bühne und Schauspieler allzusehr nachgab und sie in oft geschmackloser Weise auf den scenischen und schauspielerischen Effect schrieb. Doch war den Stegreifspielern der Zeit auch diese Nachgiebigkeit noch nicht weitgehend genug; man braucht, um dies zu erkennen, nur einen Blick auf die Behandlung zu werfen, welche z. B. der steinerne Gast unter ihren Händen in dem von den Gebrüdern Parfait in ihrer Geschichte des italienischen Theaters in Paris mitgetheilten Entwurfe gefunden hat[2]). Nicht sowohl den von den Dichtern der Zeit gelieferten spanischen Stücken, als vielmehr der Behandlung, die diese von den Stegreifspielern auf der Bühne erfuhren, und den von den letzteren selbst in diesem Zeitraume erfundenen Stücken wird

---

[1]) Le commedie di Fra Lope Felix de Vega Carpio sopronnomato la Fenice di Spagna. In Milano a spese di Giambattista Bidelli 1619. (Siehe Quadrio a. a. O. III. 2. Th. S. 340.)

[2]) A. a. O. S. 265.

: Verfall der Bühne damals beizumessen sein. In den von den
:brüdern Parfait mitgetheilten, aus den Jahren 1667—74 her-
hrenden Entwürfen dreht sich das, was man etwa Handlung
ınen könnte, ausschließlich um die Lazzi des Arlecchino und seiner
:istesverwandten. Bei einer größeren Zahl wird er in den Titeln
:selben ausdrücklich als Held derselben bezeichnet. Auch in dem
héâtre italien des Gherardi, welches die von den Italienern in
ıris gespielten Stücke enthält, ist das Verhältniß ein ähnliches.
n ersten Theile desselben[1]) gehören von den darin enthaltenen
)t Stücken, sechs dem Arlequin, eins der Isabelle (Isabelle méde-
ı) und eins der Colombine an.

Wenn man dagegen die Verzeichnisse der im 17. Jahrhundert
Drucke erschienenen ausgeführten Dramen überblickt, und das
:wicht dabei nur auf die Zahl legt, so würde dies eher auf eine
lüthe, als auf einen Verfall der Bühne schließen lassen. Be-
ıders in den ersten Decennien übersteigt der Reichthum alle Er-
ırtung. Von hier nimmt die Zahl der erschienenen Werke aber
:hr und mehr ab. Bemerkenswerth dabei ist freilich die geringe
uchtbarkeit der einzelnen Dichter. Schon dies deutet darauf hin,
ß nur wenige einen Erfolg zu verzeichnen hatten, nur wenige
f der Bühne Wurzel zu fassen vermochten.

Auf Seiten des Lustspiels überwiegen die in Prosa geschriebenen
tücke weitaus die metrisch behandelten. Auf Seiten der Tragödie
ıltet natürlich das umgekehrte Verhältniß ob. Doch will es mir
on charakteristisch erscheinen, daß jetzt überhaupt Tragödien mit
:folg in Prosa geschrieben wurden und dies hauptsächlich solche
: von Spanien beeinflußten romantisch gefärbten Richtung sind.

Zu Anfang des Jahrhunderts wirkten ohne Zweifel die be-
utenderen Dichter des vorigen Jahrhunderts noch ein. Klein stellt
ıar auf Seiten des Lustspiels den Giov. Batt. Porta an die
pitze der ganzen akademischen Richtung. Gewiß hat Porta mit
nen bürgerlichen Intriguenlustspielen noch in das 17. Jahrhundert
rüber geragt und einen bedeutenden Einfluß auf die ersten De-
ınien desselben ausgeübt. Ausschließlich gehört er, wie ich schon
rlegte, demselben jedoch keineswegs an, daher er auch nicht

[1]) London, 1784. 8 Bde.

charakteristisch für dasselbe ist. Das charakteristische Merkmal dieser Richtung ist jetzt eben nur noch, daß die Stücke derselben allmählich verblaßten. Riccoboni rechnet nichtsdestoweniger nur sie den besseren Stücken des Zeitraums zu. Wenn aber dieses Bessere zugleich etwas Gutes wäre, so würde von einem Verfalle noch gar nicht die Rede sein können, da er noch immer eine ganz beträchtliche Zahl von ihnen hervorhebt. Als die fruchtbarsten Dichter erscheinen bei ihm: Paolo Veraldo, Cajo Gnavio da Samo, Franc. Righelli, Ottavio d'Isa de Capua, 'Angelita Scaramuccia, Franc. Guerini, Prospero Bonarelli und Giambatt. Ricciardi. Alle diese Dichter schrieben (bis auf nur einige einzelne Fälle) in Prosa.

Klein nimmt die Miene an, als ob er den Paolo Veraldo Romano, als Mitglied der Accademia dell' Intricati zu Venedig auch lo Svegliato genannt, dessen Lustspiel L'intrico a torti er weitläufig bespricht, erst wieder entdeckt hätte. Indessen findet man außer bei Riccoboni auch bei Quadrio die Lustspiele desselben verzeichnet[1]). Es sind Verwicklungsstücke mit zum Theil recht schalen Späßen untermischt, die eben, weil sie noch hervorgehoben werden konnten, das Sinken dieser Richtung recht anschaulich machen. — Cajo Gnavio gehörte der Accademia dei Renati zu Venedig an. Seine Lustspiele scheinen sich, nach den Titeln derselben, der romantischen Richtung genähert zu haben; sie heißen: La forza d'amore (1611), L'amor fedele (1615), La generosità d'amore (1619), I fortunati infortunii (1623). — Der Capuaner Ottavio d'Isa, 1572 geb., 1622 gest., gab seine fünf Komödien: La fortuna (Nap. 1612), l'Alvido und La mal-maritata (Nap. 1616), La Flamminia (Viterbo 1621) und La Gineva (1630) unter dem Namen seines Bruders Francesco heraus, vielleicht weil er Geistlicher war. — Sonst sei nur noch der durch seine Tragödie Solimano Aufsehen erregende Graf Prospero Bonarelli de la Rovere, ein Bruder Guidobaldo's, hervorgehoben. 1589 in Ancona geboren, erwarb er sich später durch seine dichterische Thätigkeit große Anerkennung. Er war Mitglied verschiedener gelehrter Gesellschaften und gründete 1624

[1]) Außer den obengenannten 1606 aufgeführten und 1610 in Venedig im Druck erschienenen Lustspielen, finden sich hier noch folgende angegeben: Mascherate e capprici dilettevoli (Ven. 1620), Le tre mascherate dei tre amanti Scherniti (1623) und L'anima dell' intrico (1626).

auch selbst eine Akademie, die der Calininosi (der Benebelten), in seiner Geburtsstadt, wo er 1659 starb. Riccoboni gibt drei Komödien von ihm an: Lo spedale, Gli abbagli felici und I fuggitivi amanti, welche alle drei 1646 im Druck erschienen. Allacci verzeichnet noch außerdem eine Testragicomica: l'Imeneo, mehrere Melodramen und eine Pastorale. Klein hat den Inhalt der fuggitivi amanti näher angegeben und hebt die Originalität der Erfindung hervor, welcher wieder das alte Motiv der Geschlechtsverwechslung zu Grunde liegt.

Klein stellt dieser akademischen Richtung des Lustspieles, welche hauptsächlich das bürgerliche Sitten- und Intrigueustück pflegte, das phantastisch-romantische Novellenlustspiel entgegen, welches er als eine bloße Fortsetzung des früheren charakterisirt und an dessen Spitze er den Giacinto Andrea Cicognini stellt. Ja, er behauptet sogar, daß dieser „in Ausdruck, Geistesfarbe und Charakteristik eine nähere Verwandtschaft mit der Schule Shakespeares, als mit der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts zeige." In Wahrheit ist aber das novellistische Lustspiel und Drama dieses Zeitraums in Italien völlig vom spanischen Geiste erfüllt und Cicognini grade der bedeutendste Vertreter desselben. Die meisten seiner vielen Stücke sind lediglich Ueberarbeitungen spanischer Dramen. Selbst das von Klein seinem Inhalte nach ausführlich mitgetheilte Stück La statua dell' onore ist (nach dem Vorworte der mir vorliegenden Ausgabe des: Amore opera a caso, Firenze e Bologna per Gioseffo Longhi, ohne Jahreszahl) spanischen Ursprungs; auch gehört dieses Stück, ebenso wie die von Klein noch außerdem angeführten drei Stücke, nicht zu den reinen Lustspielen, sondern zu derjenigen Gattung von Stücken, welche die Italiener zu jener Zeit bald opera scenica, bald tragicommedia oder auch regia commedia, eroica commedia, satirica commedia nannten[1]). Dagegen läßt Klein die eigentlichen Komödien des Dichters hier, wo von ihnen doch grade die Rede sein sollte, ganz unerwähnt, als ob er deren gar keine geschrieben hätte.

[1]) Auf sie bezieht sich jene Stelle in Hamlet: „Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoralkomödie, Historico Pastorale, Tragico-Pastorale, Tragico-Historie, Tragico-Komico-Historico-Pastorale, für untheilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht."

Klein, der das Verdienst hat, auf Cicognini wieder entschiedener aufmerksam gemacht zu haben, der aber, wo er neue Entdeckungen zu machen glaubt, immer einen großen Staub aufwirbelt, mit dem er dann manches, was von seinen Vorgängern bereits an's Licht gezogen worden, wieder verdunkelt und wohl auch dem Leser gelegentlich etwas Sand in die Augen streut — hat sich auch hier die Gelegenheit dazu nicht entgehen lassen und gleichwohl ein ziemlich falsches Bild von dem in Rede stehenden Dichter, ja von einem bestimmten Theile der dramatischen Bewegung im 17. Jahrhundert entworfen. Er behauptet, in der ganzen Literaturgeschichte nur drei Notizen über Cicognini gefunden zu haben; zunächst die in Arteaga's Geschichte der Oper (in welcher es sich jedoch hauptsächlich um die musikalischen Dramen des Dichters, insbesondere um dessen Giasone handelt, der sehr beliebt damals war). Hier[1]) heißt es:

„Der schon angeführte Cicognini trug gegen die Mitte des Jahrhunderts, die damals in anderen dramatischen Poesien gewöhnlichen Fehler in's Melodrama über, vereinigte ernsthafte Begebenheiten und Personen mit lächerlichen, unterbrach prosaische Scenen mit poetischen Strophen, die man Arien nennt, mischte Prosa unter poetische Scenen, verwirrte alle Ordnung der Poesie und verstümmelte das italienische Drama auf eine ganz jämmerliche Weise. Nichts desto weniger wurde er zu seiner Zeit als der Wiederhersteller des Theaters betrachtet; seine Dramen wurden mehreremale neu aufgelegt und in großem Werthe gehalten; die Gelehrten sahen ihn als ein Muster der Nachahmung an (?) und sogar die Musen, die jungfräulichen Musen, wetteiferten mit einander, denjenigen mit Lobliedern zu ehren, der sie unter allen am meisten schändete."

Anders klingt schon die zweite Notiz. Sie ist den Memoiren Goldoni's entnommen[2]):

„Unter den komischen Dichtern, — lesen wir hier — die ich immer wieder las, war Cicognini derjenige, den ich allen anderen vorzog. Dieser nur wenig bekannte florentinische Autor hatte mehrere Intriguenstücke geschrieben, welche mit weinerlich-pathetischen und platt-komischen Scenen untermischt sind. Er fesselte jedoch sehr, weil er die Kunst zu spannen und durch die Auflösung zu gefallen verstand. Ich liebte ihn sehr, studirte ihn fleißig und hatte in dessen Folge schon mit 8 Jahren die Kühnheit, eine Komödie hinzukritzeln."

Die dritte Notiz hat Klein endlich bei Quadrio gefunden:

„Und was erzählt uns Quadrio — ruft er aus — in seinen 5 Quartbänden seiner Geschichte jeglicher Poesie? Alles Mögliche und alles Jegliche, von Giacinto

[1]) Stephan Arteaga, Geschichte der italienischen Oper. Deutsch von J. N. Forkel. A. a. O. I. S. 324.

[2]) Memoires de Goldoni. Paris 1822. S. 4.

Andrea Cicognini aber nicht mehr als dies: „Giacinto Andrea Cicognini, Dottore Fiorentino compose: Il Celio (1646), Il Giasone (1649), l'Orontea (1666) e gli Amori d'Alessandro Magno e di Rosanne."

Diese Notiz ist allerdings bei Quadrio, doch unter den musikalischen Dramen, nebst Angabe der späteren Ausgaben der gen. Stücke enthalten. Dagegen findet sich bei ihm unter den Tragödienbichtern der Zeit noch eine weit umfangreichere Mittheilung über ihn, die Klein ganz übersehen, obschon Cicognini hauptsächlich diesem Gebiete angehört; ja Klein behauptet sogar, daß dieser nur eine einzige Tragödie geschrieben habe. Ich theile diese Stelle Quadrio's, der nur den Fehler begangen, die Dichtungen Cicognini's nicht weiter zu sondern und sie seinen eigenen Unterscheidungen und Kategorien entsprechend zum Theil dem Lustspiel, zum Theil der Tragikomödie oder der Tragödie unterzuordnen, hier im Auszuge mit:

„Besonders verfolgte Giacinto Andrea Cicognini die von seinem Vater, dem Florentiner Jacopo Cicognini eingeschlagene Bahn (der also schon vor ihm Stücke unter spanischem Einfluß geschrieben haben mußte), indem er die Regie Commedie und Eroicomiche in Aufnahme brachte, mit denen er den guten Geschmack aus Italien vertrieb. Er behandelte jede Art des Dramas, und zwar in Prosa, auf diese Weise, eine Manier, die sich von jetzt an wie eine ansteckende Krankheit über alle Theater Italiens verbreitete. Nachdem er sich von Florenz nach Venedig gewendet hatte, starb er daselbst im Jahre 1660. Von seinen vielen, theils in Venedig, theils in Florenz, zum Theil auch in Rom, Viterbo und Todi erschienenen, und zu verschiedenen Malen neu aufgelegten, theils heiligen, theils weltlichen Opere sceniche, tragedie comiche, sind folgende die Titel: La caduta di Belisario, tragedia; La forza dell' Innocenza, opera tragica; La Marianna ovvero il maggior mostro del mondo, opera tragica; La regina di Portogallo Elisabetta la Santa, opera tragica; L'onorata povertà di Rinaldo, opera scenica; La forza dell' amicizia, opera scenica; Il principe giardiniero, opera scenica; La vita è un sogno, opera scenica; Don Gastone di Moncada, opera scenica; Il Giasone, opera scenica; L'amorose furie d'Orlando, opera scenica; Nella bugia si trova la verità; trattenimento scenico; La statua dell' onore, opera scenica; L'amico traditor fedele, opera scenica; La donna più sagace fral' altre, I due prodigii ammirati, opera scenica; Il cornuto nella propria opinione und Il convitato di pietra, due opere trasportate dalla lingua Spagnuola; Lo schiavo del demonio; La moglie di quattri mariti; La verità riconosciuta; Il marito delle due moglie; Il maritarsi per vendetta; Il sognatore fortunato; L'amore tra nemici, zu denen vielleicht noch einige andere gehören, die mir nicht zu Gesicht gekommen sind[1]).

[1]) Dies stimmt bis auf drei Dramen mit dem Verzeichniß der Drammaturgia des Allacci (Roma 1666) überein. Dafür gibt dieser noch folgende an: L'amore

Die meisten der Stücke Cicognini's sind Tragödien, theils untermischt mit komischen Scenen, theils mit glücklichem Ausgang. Viele von ihnen sind mehr oder minder freie Uebertragungen aus dem Spanischen. Zu ihnen gehören La Marianna, nach Eifersucht das größte Scheusal; Il figlio ribello, nach Absalon's Locken; Il convitato di pietra, nach Tirso de Molina's Der steinerne Gast; Lo schiavo del demonio, sehr frei nach Der wunderthätige Magus; Il maritarsi per vendetta, nach Rojas' Heirath aus Rache; La vita è un sogno, nach Das Leben ein Traum; Il secreto in publico, nach Das laute Geheimniß; Don Gastone, la forza del fato; Il cornuto nella propria opinione u. A.

Als reine Lustspiele dürfen von ihnen folgende bezeichnet werden: L'innocente giustificato, Amare opera a caso, L'amore vuol suoi pari, La verita riconosciuta, L'honorata povertà di Rinaldo, La donna più sagace fra l'altre, Il secreto in publico. — Diese Lustspiele sind zum Theil Intriguenstücke im Geiste der commedia de capa y espada.

Der Kürze halber seien gleich hier die wenigen Bemerkungen, die ich über diesen Dichter zu machen habe, zusammengefaßt, obschon seine Werke mehr der Tragödie als dem Lustspiele angehören.

Cicognini war ohne Zweifel ein Talent, das es aber mit der Kunst ziemlich leichtfertig nahm. Er hatte ein noch stärkeres Gefühl für das Theatralische, als für das Dramatische, obschon er auch in dieser Beziehung den meisten der akademischen Dichter überlegen erscheint. Der scenische Effect ging ihm über Alles; er opferte ihm nicht selten die psychische Wahrheit, noch mehr den Geschmack und den Styl, aber er suchte ihn fast immer in dem dramatischen Conflict und in der dramatischen Situation. Er gab den Schauspielern bedeutende Aufgaben, und verstand die Zuschauer in starke Gemüthsbewegungen und Spannung zu versetzen. Dabei ging er auf das Natürliche aus. Alle seine Dramen, mit Ausnahme der musikalischen, sind in Prosa geschrieben. Er hat mit

---

nella statua; La conversione di S. Maria Egittiaca; La forza del fato. In den mir vorliegenden Einzeldrucken finden sich noch: L'innocente giustificato; Il figlio ribello ossia Davide dolente; Il tratimento per l'onore: Il secreto in publico; Il costante fra gli uomini; Amare opera a caso; L'amor vuol suoi pari.

dem Verſe zugleich den Bilderluxus der ſpaniſchen Originalwerke aufgegeben und die ſtarren und ſpitzfindigen Motive der Ehre und Unterthanentreue zu mildern und natürlicher zu machen verſtanden. Dagegen hat er das Geſuchte der Vorausſetzungen, das Raffinement der Leidenſchaften, das Gewaltſame der Situationen, das Ausgeklügelte der ſprachlichen Behandlung, welches die ſpaniſchen Dramen darboten, zum Theil noch geſteigert. Rojas, von dem er ja auch ein Stück überſetzte, ſcheint ihm dabei beſonders als Muſter gedient zu haben. Mehr noch, als dieſer, hat er durch lange, ſich nur in kurzen abgebrochenen Wechſelreden bewegenden Geſprächen zu wirken geſucht. Schon Klein hat einige Beiſpiele davon ausgehoben. Ich will meinen Leſern ebenfalls eine ſolche Stelle mittheilen und zwar aus dem, dem Spaniſchen gewiß auch nur nachgebildeten Trauerſpiele: Il tradimento per l'onore. Der Herzog von Pollei hat das ehebrecheriſche Verhältniß, welches zwiſchen ſeiner Gattin und dem Marcheſe Radiano beſtanden, entdeckt. Er gibt vor, ihnen die erlittene Ehrenkränkung verzeihen zu wollen, heuchelt ſogar Freundſchaft und Liebe, doch nur, um ſeine Rache um ſo furchtbarer nehmen zu können. Unter einem Vorwande ladet er den Marcheſe zum Nachtmahle ein und verabredet unmittelbar darauf ein nächtliches Rendezvous mit ſeiner Gemahlin[1]). Radiano findet zwei

---

[1]) Dies iſt die Stelle:

Duc.: Duchessa che fate voi?
Aloisia: Nulla e molto.
Duc.: Come nulla e molto?
Alois.: Nulla perche io vivo per nulla, molto perchè con la mente, mai mi stanco di pensare al maniamento contre l'Eccel. v. commesso.
Duc.: Diciò più non si parli.
Alois.: Diciò sempre si pensi.
Duc.: Se l'offeso, si scordi l'offesa, se la scordi l'offensore ancora.
Alois.: Si scorda l'offesa l'offeso, perchè ha più magnanimità di chi fù troppo infedele.
Duc.: L'huomo prudente compatisce l'imbecillità del senso, nissuno legge humana dà la morte per il primo fallo. Sò benissimo che gl' errori amorosi sono degni d'essere compatiti. Il discorrere sopra un fatto irremediabile è una schiocchezza di spirito. Chi perdona un' volta, perdona per sempre. Se fossi solo a questi aggravii, sarei di me stesso l'homicida, se per l'avvenire li permetessi, meritarei d'essere ucciso. Parliamo d'altro, Signora Duchessa.

verdeckte Schüſſeln ſervirt. Der Herzog fordert ihn auf, den Deckel zu heben. Rabiano erblickt in der ſeinen das Bildniß der Herzogin, in der des Herzogs einen Dolch. Er erkennt und findet ſein

Alois.: Sopra di che commanda l'Eccel. V. che discorri?
Duc.: Discorrete sopra l'amor che mi portate.
Alois.: Parlerò d'un infinito.
Duc.: Non può essere, perchè l'infinito è perfetto; il vostro amore una volta fù finito, dunque è imperfetto.
Alois.: Io non parlo dell' amore passato, io discorro del presente, il quale è immenso.
Duc.: Come che mi amate voi?
Alois.: Come ama V. Eccel. l'anima sua.
Duc.: M'amate quanto voi stessa?
Alois.: No, mio Signore, che se vi amassi quanto me stessa vi odiarei.
Duc.: Odiate voi medesima.
Alois.: Odio me medesima?
Duc.: Perchè?
Alois.: Perchè peccai.
Duc.: Peccarete più?
Alois.: Dannimi prima il cielo al fuoco eterno.
Duc.: Fenice rinovata.
Alois.: Lasciva pentita.
Duc.: Penitente perdonata.
Alois.: Rea assoluta.
Duc.: V'amo, Duchessa, il credete?
Alois.: Mi giova di crederlo.
Duc.: Mi giurate fedeltà?
Alois.: Eterna.
Duc.: Et io eterno vi giuro il mio amore.
Alois.: La certezza di ciò?
Duc.: Sia questa destra.
Alois.: O dolcissima nodo.
Duc.: Gran mago è la bellezza.
Alois.: Gran magia l'affetto.
Duc.: Lo credete?
Alois.: Il credo.
Duc.: Sarà.
Alois.: Cosa?
Duc.: Quel ch'io devo.
Alois.: Ohimè!
Duc.: Sospirate?
Alois.: Sospiro.
Duc.: Cosa?
Alois.: La morte.
Duc.: Eh! parlate di vita, o Signora.
Alois.: Vita?
Duc.: Vita, si.
Alois.: Avantaggiosa generosità.
Duc.: Affetto indicibile.
Alois.: Indicibile quando sarò reinregrata nella sua grazia.
Duc.: Elle è tutta vostra.
Alois.: Che pegno?
Duc.: Me stesso.
Alois.: Quando?
Duc.: Questa notte.
Alois.: E può essere?
Duc.: Puo esser, si!
Alois.: Sola affretta il corso!
Duc.: Tenebre precorrete!
Alois.: Numi grazie vi rendo.
Duc.: Vado, o Duchessa.
Alois.: Per dove?
Duc.: A Cagliari.
Alois.: Il ritorno?
Duc.: Sarà dopo la cena.
Alois.: Non mi colco?
Duc.: No, Signora.
Alois.: V'attenderò.
Duc.: Verrò.
Alois.: A dio mio paradiso.
Duc.: A dio mio inferno amoroso.

Schicksal. Der Herzog ersticht ihn und befiehlt seinen Dienern, mit dem Leichnam nach seinem Willen zu thun. Eine spätere Scene zeigt das Schlafzimmer der Herzogin. Der Herzog erscheint mit dem Leichname Alfonso's, den er in das Bett der Herzogin wirft. Die Herzogin, ahnungslos, kommt, ihren Gemahl zu empfangen. Die entsetzliche Scene ist mit derselben epigrammatischen Kürze wie die frühere behandelt. Endlich fordert der Herzog die Herzogin auf das Bett zu besteigen. Da wird diese plötzlich von innerer Angst und von Grauen erfaßt. Aber nur langsam und quälerisch enthüllt ihr der grausame Gatte das furchtbare Schicksal, das sie erwartet und das sich nun schrecklich an ihr vollzieht.

Man wird sowohl gegen derartige Stoffe, wie gegen die Art ihrer Behandlung gerechte Einwände zu machen haben. Jene sind abstoßend und verletzend, diese ist voller Manier. Was aber den ersten Theil jener Einwände betrifft, so war er nicht nur dem spanischen Drama überhaupt, sondern der akademischen Tragödie der Renaissance auch selber zu machen, und die Vertheidiger dieser letzteren waren daher nicht berechtigt dazu. Doch auch von Manier war das Renaissancedrama selber nicht frei, nur daß diese hier anders geartet war. Dagegen sind Cicognini's Stücke voll dramatischem Leben, voll Spannung und scenischer Wirkung, obschon er im Grunde nichts weiter gewesen zu sein scheint, als ein geschickter Bearbeiter spanischer Dramen. Ein so praktischer Bühnendichter wie Goldoni hatte aber vollkommen Recht, sie immer wieder auf's Neue zu studiren. Auch stehen sie, trotz ihrer Ausartungen, der Bühne selbst heute noch näher, als die farblosen, formalistischen Dramen der akademischen Richtung seiner Zeit.

Es läßt sich erwarten, daß Cicognini bei Uebertragung der metrischen Sprache der Spanier in die Prosa der italienischen Umgangssprache vieles von dem poetischen Zauber und Schmucke aufgeben mußte, welcher die Dichtungen derselben auszeichnet, und daß hierbei viele der feinen Wirkungen verloren gingen, welche die Kunst der Versification zur Voraussetzung haben. Dies ist besonders an einem Stücke nachweisbar, dessen Hauptmotiv wesentlich hierauf beruht, an Calderon's Lautem Geheimniß. Hier, wo die metrische Kunst des Dichters das Mittel für zwei Liebende bildet, sich in der Gegenwart anderer laut zu verständigen, ohne daß diese es inne werden,

insofern die gebrochenen Verse ihrer Reden im Zusammenhange der vorderen Hälfte einen ganz anderen Sinn und Inhalt darbieten, als im Zusammenhang der ganzen Verse, und sie immer nur jenen ersten Theil als an sich gerichtet auffassen sollen — hier mußte bei dem Aufgeben der metrischen Sprache dieses Motiv selbst mit hinfällig und durch ein ganz anderes ersetzt werden. In der That ist bei Cicognini die Verabredung der in Prosa sprechenden Liebenden diese: daß jeder derselben, sobald er zu dem Anderen zu sprechen beabsichtigt, das Taschentuch hervorzuziehen hat und nur die Worte, welche mit der das Taschentuch haltenden und dabei erhobenen Hand gesprochen werden an den Geliebten, die ganzen Reden dagegen an die Uebrigen gerichtet sind. Man erkennt jedoch leicht, wie tief herab in's Materielle das zwar gekünstelte, aber doch immer von poetischem Reiz umflossene Motiv des Spaniers hierdurch herabgezogen erscheint.

Cicognini, welcher nach Quadrio selbst nur die Bahnen seines Vaters weiter verfolgte, riß durch seine Erfolge natürlich noch viele andere in dieselben hinein. Man findet bei Quadrio ein Verzeichniß derselben, doch seltsamer Weise unter denjenigen Dichtern, welche nach ihm Atellanen verfaßt haben; ich hebe von ihnen nur den Doctor der Rechte und Canonicus Carlo Celano hervor, der unter dem Namen Ettore Calcolona eine Menge dergleichen Stücke im Jahre 1659 durch den Druck veröffentlichte, sowie Giovan Francesco Savaro del Pizzo, dessen Dramen in Rom erschienen. Auch diese Stücke sind sämmtlich in Prosa geschrieben.

Größer fast noch, als die Zahl der Lustspiele, ist bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die der Tragödien. Der Gegensatz der akademisch-classischen und der spanisch-romantischen Richtung tritt beim Ueberblicke derselben zuerst wieder entgegen, zugleich aber noch der zwischen geistlichen und weltlichen Dramen. Es ist gradezu erstaunlich, wie viele als rappresentazione spirituale, tragedia spirituale und opera sacra bezeichnete Stücke seit Beginn des 16. Jahrhunderts wieder hervortreten. Man könnte glauben, daß in ihnen die alte sacra rappresentazione wieder auflebte, doch waren sie bis auf nur wenige Ausnahmen von einer wesentlich anderen Beschaffenheit. Die ganze Erscheinung hängt ohne Zweifel mit der

kirchlichen Reaction und den Angriffen der Geistlichkeit auf das Theater zusammen. Es lassen sich aber dabei zwei verschiedene Richtungen unterscheiden, welche zugleich auf eine Verschiedenheit des Ursprungs zurückweisen. Die eine, welche die Formen der classischen Tragödie annahm, läßt sich bis in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts zurück verfolgen, in denen einzelne Würdenträger der Kirche das Drama theils ganz zu unterdrücken suchten oder wie Silvio Antoniano, die Forderung stellten, daß dasselbe hinfort nur noch das Leben der Heiligen, mit Ausschluß der Frauen, behandeln solle. Blos die Darstellung älterer, in dem Rufe der Heiligkeit stehender Frauen wollte man darin etwa dulden. Wie wenig man dieser Forderung anfangs auch nachkam, so vermehrten sich doch später die Beispiele. Immer vermochte man ihnen nur in veränderter Form und mit verändertem Charakter Eingang auf der Bühne zu verschaffen, wofür eine sich bei Quadrio vorfindende Notiz bemerkenswerth ist, nach welcher die Passion unseres Herrn Jesus Christus von Curzio Fajani aus Viterbo (gest. 1580) in die Form einer Tragödie gebracht worden sei und bei ihrer Aufführung in der Kirche der Patri Serviti daselbst mehr als irgend eine andere Tragödie der Zeit gefallen habe.

Einen neuen Anstoß erhielten aber diese heiligen Tragödien durch die autos sacramentales und comedias divinas der Spanier, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien bekannt worden sein mochten und die man nun gleichfalls der Form der classischen Tragödie anzupassen versuchte. Die meisten von ihnen entsprechen, ihrem Inhalte nach, wohl diesen überhaupt mehr, als jenen. Wenn man den Andeutungen Quadrio's glauben darf, so scheint Jacopo Cicognini, der Vater des Andrea[1]), derjenige gewesen zu sein, welcher dieselben zuerst in der Form und im Geiste der spanischen comedias divinas, aber in Prosa verfaßte und in Aufnahme brachte. „Diese Werke, heißt es hier nämlich von seinen Il Martirio d. S. Agata (1624), La celeste guida (1625) und Il trionfo di David, gaben der dramatischen Dichtung in Italien den letzten Stoß, da das Beispiel dieses Mannes und die Autorität, welche er zu seiner Zeit besaß, Alles mit sich fortriß. Unzählig waren diejenigen,

[1]) A. a. O. III. S. 71.

welche ihm folgten." Ich glaube jedoch, daß sich diese Bemerkung nicht blos auf jene drei geistlichen Dramen, sondern auch noch auf verschiedene weltliche Dramen bezieht, welche von diesem Dichter im Sinne der Spanier geschrieben worden sein dürften.

Von den Dichtern, die sich der classischen Form und der metrischen Behandlungsweise bei diesen Stücken bedienten, mag Giuseppe Mozzagrugno genannt werden, weil er, um die geistlichen Spiele von den weltlichen zu unterscheiden, die Bezeichnungen Act und Scene verbannen wollte und sie mit denen von applauso und motto und von parte und avvenimento vertauschte, was aber keinen besonderen Anklang fand.

Als einer der bedeutendsten Autoren der geistlichen wie der weltlichen Tragödie im classischen Style und als der weitaus fruchtbarste zugleich, muß der Jesuitenpater Ortensio Scamacca (1562 in Lentino geb., 1648 gest.) genannt werden. Er hat über 50 Tragödien verfaßt, von denen 15 Bände durch den Abate Martino la Farina in Palermo (von 1634—1638) herausgegeben worden sind. Später scheinen, nach Quadrio, noch verschiedene andere Tragödien unter seinem Namen erschienen zu sein. Letzterer sagt, daß er sich, was die dramatische Form betrifft, die griechischen Tragiker, was die metrische Behandlung angeht, die Petrarkische Schule zum Vorbilde nahm, mit letzterem aber ihrer Würde Abbruch gethan habe. Nichtsdestoweniger verdiene er großes Lob, welches ihm auch Mongitori, Allacci, Martelli und Crescembini zu Theil werden lassen. Bei dieser Bedeutung, welche ihm nicht nur seine Zeit, sondern auch noch die Folgezeit gab, ist das wegwerfende Urtheil Klein's über ihn wohl kaum ganz gerechtfertigt, wenn heute auch keines seiner Stücke etwas mehr, als ein literarisches Interesse beanspruchen dürfte.

Besondere Aufmerksamkeit ist immer dem geistlichen Schauspiele Adamo des Schauspielers Giov. Battista Andreini, der sich fast in allen dramatischen Formen versuchte, zu Theil geworden[2]),

[1]) Allacci in seiner Dramaturgia S. 435 behauptet dagegen, daß sie alle von dem Abate la Farina herausgegeben worden seien. Palermo 1634—38.

[2]) Es wurde im Jahre 1613 dargestellt und erschien in einer der Maria de' Medicis gewidmeten illustrirten und mit dem Bildniß des Autors versehenen Ausgabe zu Mailand. Quadrio gibt 1617 als das Erscheinungsjahr an.

theils wegen der Beliebtheit ihres Verfassers, theils wegen der Beziehungen, in welche sie einige Gelehrte, Voltaire an ihrer Spitze, mit Milton's Verlorenem Paradies gebracht. Magnin weist mit Recht darauf hin, daß sich die Aehnlichkeiten beider auch aus dem Gegenstand selbst schon genügend erklären lassen.

Von den weltlichen Tragödien der akademischen Richtung seien noch Prospero Bonarelli della Rovere, der Conte Carlo de' Dottori und der Cardinal Giovanni Delfino hervorgehoben.

Prospero Bonarelli, der uns bereits vom Lustspiele her bekannt ist, schrieb auch die Trauerspiele: Il Solimano (Fir. 1620) und Il Medoro innamorato (Roma 1645). Besonders die erste dieser beiden Tragödien hat den Ruf des Dichters begründet. Der dramatische Werth ist gering, die Vorzüge liegen mehr in den lyrischen und epischen Partien der Dichtung, in denen sich der Geist Rucellai's und Tasso's abwechselnd spiegelt. Obschon das Interesse des Dichters an seinem Gedicht ein überwiegend formales war, bricht doch hier und da eine größere Gefühlswärme aus den mit edler Anmuth geschilderten Liebesscenen hervor[1]).

Der Conte Carlo de' Dottori, geb. zu Padua 1624, gest. 1686, schrieb zwar nur ein einziges Drama, die Tragödie L'Aristodemo, die aber immer von den Literarhistorikern bevorzugt worden ist, obschon fast alle über den lyrischen Styl derselben klagen. Auch wird die dramatische Wirksamkeit der Handlung durch ein überwucherndes Nebenmotiv beeinträchtigt.

Bedeutender ist die Cleopatra des Giov. Delfino, geb. 1617 zu Venedig, gest. 1699 zu Udine. Er schrieb in seiner Jugend vier Tragödien Cleopatra, Lucrezia, Creso und Medor, die erst im Theater des Maffei zum Druck gelangten.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts starb die classische Tragödie immer mehr ab. Das Theater wurde jetzt völlig von den nach spanischen Mustern geschriebenen Schauspielen, die unter dem Einflusse des Stegreifspiels immer mehr entarteten und von diesen letzteren beherrscht. Aber auch die commedia dell' arte gerieth mit der Schauspielkunst in Verfall. Erst gegen Ende des Jahrhunderts strebte man die Hebung des Theaters wieder ernstlicher an.

[1]) Klein gibt (a. a. O. IV. 1. 13) eine ausführliche Beschreibung des Inhalts.

Der Impuls ging von der Schauspielkunst aus, die es hauptsächlich zu Falle gebracht. Allein man suchte das Heil grade in denjenigen Stücken, deren Leblosigkeit diesen Fall nicht zu hindern vermocht hatte. Es war der Schauspieldirector Pietro Cotta, welcher den an sich löblichen Versuch machte, seine Kunst durch die Wiederaufnahme des regelmäßigen Dramas emporzurichten. Der Aristodemo des Dottori war dasjenige Stück, mit welchem die neue Aera eröffnet wurde. Trotz des Beifalls, welchen man ihm entgegenbrachte, würde dieser Versuch jedenfalls ohne nachhaltigen Erfolg geblieben sein, wenn ihm nicht die Uebersetzungen der Dramen Corneille's und Racine's zu Hülfe gekommen wären. Das italienische Drama überwand den spanischen Einfluß, um sich dafür dem französischen zu unterwerfen.

X.

Die Entwicklung der Schauspielkunst und des Bühnenwesens.

Die verschiedenen Arten der Schauspieler. — Venedig: Therea; Beolco Ruzzante; Die Zardinieri, Virtuosi, Ortolani und Sempiterni. — Florenz: Die Gesellschaften del Diamante und Bracone, della Cazzuela und I Fantastichi. — Siena: Die Rozzi, Intronati und Insipidi. — Ferrara: Clarignano di Montefalco und Battista Verrato. — Juan Ganassa. — Frauen auf der Bühne. — Die Comici Confidenti und Gelosi. — Die Comici uniti. — Flaminio Scala; Andriano Valerini; Francesco und Isabella Andreini. — J. B. Andreini und die comici fedeli. — Tiberio Fiorillo. — Einführung der italienischen Oper in Paris. — Italienisches Theater daselbst. — Verfall der Schauspielkunst. — Francesco Calderoni. — Pietro Cotta. — Gesang: Die Falsetisten; Sänger und Sängerinnen; die Castraten. — Der Tanz. — Decorateurs und Maschinisten. — Die Bühne; Decorationen und Ingegni. — Coulissen, Verwandlung, Beleuchtung. — Erste Impresarii. — Theaterbauten und Architekten. — Theatereinrichtungen, Eintrittspreise, Gagen, Aufwand.

Der in diesem Abschnitte vorliegende Gegenstand hat zwar schon vielfach berührt werden können, doch wird noch manches im Einzelnen zugefügt und das Einzelne im Gange der Entwicklung des Ganzen dargestellt werden müssen.

Die Stegreifspieler, von Ingegneri[1]) istrioni della gazetta genannt, treten auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht in die Helle der Geschichtschreibung. Dafür sehen wir jetzt zu den uns von früher bekannten Schauspielerverbindungen, neue Vereinigungen, compagnie und brigate, treten, die sich wohl auch mit der Darstellung der alten sacre rappresentazioni befaßten, aber mehrentheils einen überwiegend weltlichen Charakter (brigate profane) annahmen. Freilich machten ihnen die früheren Gesellschaften, selbst die von geistlichem Charakter, dafür wieder auf ihrem Gebiete Concurrenz. Erst später traten die Akademien hinzu, von denen vorausgreifend schon früher die Rede war. Die Höfe, an denen wohl anfänglich nur die Cavaliere und Beamten gespielt, hatten, wie wir gefunden, sehr bald fremde Talente, wohl auch Erwerbsschauspieler dazu heranziehen müssen. Fest engagirte Gesellschaften der letzteren scheinen sie bei Beginn des 16. Jahrhunderts noch nirgend besessen zu haben. Später bedienten aber auch sie sich jener compagnie und brigate, die wenigstens zum Theil Erwerbsschauspieler sein mochten.

Irrig würde es sein, wenn man glaubte, daß nur die Stegreifspieler damals Erwerbsschauspieler gewesen seien. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß schon jener Cherea gleich anfänglich gegen Vergütung spielte. Die Seite 621 ausgehobene Stelle: „E da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal e Cai di X. per recitar dite comedie“ — weist darauf hin. Bestimmter noch ist es von der Gesellschaft de' Rozzi anzunehmen, die Leo X. alljährlich nach Rom von Siena berief. Im Jahre 1512, als Cherea nach längerem Verbot das Komödienspiel wieder aufnahm, stand er zwar im Dienste eines venetianischen Großen, doch ist es nicht wahrscheinlich, daß er diese Spiele, die nur in den Häusern der Vornehmen stattfanden, unentgeltlich übernommen und ausgeführt habe. Zu dieser Zeit gab es in Venedig schon eine Gesellschaft, I Zardinieri, welche aus

[1]) Im Discorso della Poesia rappresentative. (Ferrara 1598), wo es heißt: Le commedie per ridicole ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezate se non quando suntuosissimi intermedj ed apparati di eccesiva spesa le rendono raguardevoli. E di ciò sono stati cagione gli istrioni mercenarj, detti altre volte della Gazetta, i quali colla lunga industria e col continuo esercizio hanno ridotto il ridicolo al segno . . .

lauter Edelleuten bestand, was aber keineswegs zu bedingen braucht, daß sie ihre zum Theil mit großem Aufwand verbundenen Spiele ohne jede Entschädigung von Seiten der Zuschauer oder Festgeber zur Ausführung brachte. War die Gesellschaft des Beolco Ruzzante (Seite 627) doch gleichfalls aus Edelleuten zusammengesetzt, die sicher nur gegen Entschädigung spielten, da Beolco ohne Vermögen war. Findet man doch auch später noch Edelleute unter den großen Gesellschaften herumziehender Erwerbsschauspieler. Gleichzeitig mit den Zardinieri spielten in Venedig I Virtuosi und Gli Ortolani. Später traten I Sempiterni hinzu.

Zu welcher Zeit Cherea sich hier mit Fra Arminio, dem Organisten von San Marco, und dem Valerio Zuccato von San Moise zu theatralischen Unternehmungen vereinigte, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Nach Sansovino würde es erst nach seiner Rückkehr von Rom gewesen sein können. Zu dieser Zeit machten sich noch Juan Polo und Antonio da Molina, genannt Burchiella, der auch im Geiste Beolco's gedichtet haben mag, um die theatralische Kunst in Venedig verdient. Etwas später zeichneten sich Lodovico Dolce und Andrea Calmo hier aus.

In Florenz erlangten unter den weltlichen Gesellschaften zunächst die del Diamante und del Broncone, besonders für das Possenhafte größeren Ruf. Später trat die compagnia della cazzuola hervor, welche nach Vasari in den 20er Jahren die Stücke des Bibbiena, des Ariosto, des Machiavelli und vieler Andren zur Darstellung brachte. Ihr zur Seite ging die Gesellschaft der Fantastichi, durch die Aufführungen der Lustspiele des Cecchi, des Gelli u. A. berühmt. Diese Gesellschaften dürften wohl schon als reine Erwerbsschauspieler zu betrachteu sein. — In Bologna trat die Gesellschaft der Annuvolati hervor. — In Siena zeichneten sich vor Allem die Verbindungen und späteren Akademien der Rozzi, Intronati und der Insipidi aus. — Am Hofe zu Ferrara glänzten hauptsächlich die Schauspieler Clarignano di Montefalco und Battista Verrato. Beide wurden die Roscius ihrer Zeit genannt; unter dem es nun einmal das Pathos der Italiener nicht that. Ersterer spielte in verschiedenen Dramen des Giraldo Cintio, so 1541 in dessen Orbecche und 1545 in dessen Egle. Verrato, aus Ferrara gebürtig, ist uns bereits aus einer Darstellung des Sfortunato des Agostino

Argenti (1567), sowie aus den mit seinem Namen bezeichneten Streitschriften des Guarini bekannt. Quadrio rühmt an ihm die natürliche Beredsamkeit, die Anmuth und Würde der Erscheinung, die Klarheit und den Wohllaut der Stimme und eine seltene Grazie des Ausdrucks. Er soll nicht minder bedeutend im Tragischen, wie im Komischen gewesen sein, und bereiste ganz Italien und Frankreich mit großem Erfolg. Auch soll er ein kleines Werk über die Schauspielkunst geschrieben haben. Kein Geringerer als Tasso verfaßte die Grabschrift für das ihm in der Kirche S. Spirito zu Ferrara errichtete Denkmal. Cintio rühmt noch außerdem einen Schauspieler Fabio in komischen Rollen; Ghilani einen anderen Komiker, Namens Leccio Fedele, der um 1560 geblüht haben müßte.

Zu dieser Zeit gab es schon länger herumziehende Truppen eigentlicher Erwerbsschauspieler. Bereits 1548 hatten die italienischen Kaufleute in Lyon zu dem Feste, welches diese Stadt dem König Heinrich II. und der Maria di Medicis gab, eine Truppe italienischer Schauspieler berufen können, welche die Komödie des Bibbiena hier spielte. Der erste Theaterunternehmer, der aber namentlich angeführt wird, ist der uns schon bekannte Juan Ganassa. Er spielte mit seiner Truppe 1570 zu Paris, kurze Zeit später auch in Madrid. Um diese Zeit, und wahrscheinlich schon früher, stand auch Flamminio Scala an der Spitze einer Gesellschaft, die sich die Accesi nannte.

Die Angabe Pietro Maria Cecchini's, daß vor 1560 schwerlich Frauen auf der Bühne erschienen seien, wird schon dadurch widerlegt, daß im Jahre 1492 eine Sängerin in einer farsa oder festa teatrale des Jacopo Sannazaro bei dem Prinzen von Calabrien die Rolle der Freude sang, daß ferner zur Zeit des Cherea in Venedig eine Schauspielerin, Polonia, glänzte, welche sich später mit dem oben erwähnten Valerio Zuccato verheirathete. Auch weiß man aus Briefen Machiavelli's, daß um 1526 die florentinische Sängerin La Barbara durch Italien Triumphe feierte.

Es ist allerdings wahrscheinlich, daß es erst der Gesang war, welcher die Aufnahme der Frauen auf der Bühne vermittelte, doch spielten bereits in der Truppe der Accesi, und in den Frankreich in den 70 er Jahren bereisenden Gesellschaften die Schauspielerinnen eine bedeutende Rolle. Sie nahmen, wie damals die Schauspieler über-

haupt, noch eine geachtete gesellschaftliche Stellung ein. Waren doch diese Truppen zum größeren Theil aus den besseren Klassen der Bevölkerung hervorgegangen. Noch immer war der Adel unter ihnen vertreten. Die Angriffe, welche das Theater und die Schauspieler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfuhren, ließen sie nur um so ängstlicher auf Sitte, Anstand und Frömmigkeit achten. Besonders geschah dies von Seite der Frauen. Der Inhalt der dargestellten Stücke und die Rollen, die ihnen darin zufielen, stimmten zwar wenig damit überein, doch wird man berücksichtigen müssen, daß in derartigen Spielen die Rollen der Frauen gegen die der Männer zurückstanden und wie in einigen Stücken des Beolco und in der Mandragola auf nur wenige Scenen beschränkt waren. Auch wurden die leichtfertigen Weiber, insbesondere die Kupplerinnen, bis Ende des 17. Jahrhunderts von den Darstellern des Scaramuccia, Arlecchino und Pedrolino gespielt. Ueberhaupt aber war der Verkehr und der Ton der Unterhaltung zwischen den Verheiratheten in Italien von jeher ein freierer, und junge Mädchen wurden nicht in's Theater geführt. Die Frauen, welche der Bühne einen ganz neuen Reiz zuführten, haben zu jener Zeit wohl auch wesentlich zur Verfeinerung des Lustspieltons, sowie überhaupt zur Verfeinerung der Schauspielkunst beigetragen. Erst später sollten sich auch die Gefahren und die Uebelstände herausstellen, welche sie mit sich brachten. Die Vertheidigungsschriften[1]), mit denen die Schauspieler in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hervortraten, lassen erkennen, daß das Urtheil über sie sich zu dieser Zeit schon geändert hatte und sie selbst ihrer Sache nicht so sicher mehr waren. Schon 1583 trat der Theaterdirector Adriano Valerini aus Gewissensscrupeln von seiner Truppe zurück und Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, wurde um 1624 in einem groben Büßergewande todt in seinem Bette gefunden.

[1]) Die berühmtesten Schriften dieser Art sind: La saggia Egiziana, ein Dialog in Versen zum Lobe der Schauspielkunst von J. B. Andreini (Fir. 1614). — Lo specchio, composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta vivo l'imagine della comedia quanto vaga e diforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene von J. B. Andreini. (Fir.) — Il teatro celeste von demselben. (Fir.) — Discorso intorno alle comedie, comedianti e spettatori von Pietro Maria Cecchini. (Fir. 1614.) — La supplica discorso familiare, intorno alle comedie von Niccolo Barbieri.

Im Jahre 1572 durchzogen, wie man jetzt weiß, neben verschiedenen anderen zwei italienische Schauspielergesellschaften Italien und Frankreich, welche eines großen Rufs genossen, die der comici confidenti und die der comici gelosi. Jene scheint die ältere gewesen zu sein. In ihr glänzte vor Allem Maria Malloni unter dem Namen der Celia. Sie war berühmt als Sylvia in Tasso's Aminta. Neben ihr theilten sich Bernardino Lombardi und Fabrizio de Fornaris, den wir schon kennen lernten, dieser als Capitano Coccodrillo, in den Beifall des Publicums. Beide versuchten sich auch als Dichter. Bei den Gelosi erwarben dagegen der Amoroso Orazio Nobili, Adriano de Veterini, als Aurelio, Lucio Burchiella, als bolognesischer Dottore und Lidia aus Bagnacavallo Beifall und Ruhm.

Im Jahre 1574 vereinigten sich diese beiden Gesellschaften und nahmen den Namen der comici uniti an. Da die Confrèrie de la passion es aber durchsetzte (1576), daß diese ihre Vorstellungen in Paris aufgeben mußten, so fielen sie wieder und zwar in drei Gesellschaften auseinander. Flaminio Scala stellte sich jetzt an die Spitze der Gelosi (seine Reform der commedia dell' arte fällt wahrscheinlich in diese Zeit) und Andriano Valerini an die der Comici uniti. Doch auch die Confidenti bestanden noch fort. Die Gelosi spielten abwechselnd in Paris und Italien. Hier war Florenz ihr hauptsächlichstes Domicil. Flaminio spielte anfänglich den Amoroso, ein junges Mädchen, Namens Prudenza, die Liebhaberin. Giulio Pasquati aus Padua war vortrefflich als Pantalon und Magnifico; Gabriello aus Bologna wurde der Schöpfer des Francatrippa; sein Landsmann Simone brachte den Arlecchino in Aufnahme; Girolamo Salimbeni aus Florenz war beliebt als Zanobio, der Rolle eines alten Spießbürgers aus Piombino; Silvia Roncagli aus Bergamo vortrefflich als Franceschina im Fach der Soubretten; der Bologneſe Lodovico excellirte als Dottore Graziano. Die Hauptzierden der Gesellschaft aber waren Francesco Andreini und Isabella, seine bewunderte Gattin. Ihnen werde daher eine kurze nähere Betrachtung zu theil.

Francesco Andreini aus Padua spielte anfänglich die Rolle des Amoroso, später die des Capitano Spavento, die ihn besonders berühmt machte. Er verband mit einem ungewöhnlichen Sprachtalent

eine vortreffliche Bildung. Der Tod seiner Gattin Isabella (1604) führte die Auflösung der Truppe der Gelosi herbei. Wie Flaminio Scala zog auch er sich jetzt ganz in's Privatleben zurück. Beide blieben aber noch schriftstellerisch für die Bühne thätig. Jener schrieb seine Canavasi, dieser seine Bravure del capitano spavente (Venez. 1609). Auch Isabella wurde in Padua (1562) geboren. Eine hochstrebende Seele, war sie schon als Kind von dem Verlangen erfüllt, sich unsterblich zu machen und hatte, wie Quadrio sagt, kaum schreiben gelernt, als sie auch schon ihre boscheria: La Mirtilla verfaßte. Sie studirte Philosophie und wurde später in Padua zum Mitglied der Accademia dell' Intinti ernannt. Im Alter von 16 Jahren betrat sie in Florenz zum ersten Male die Bühne. Noch in demselben Jahr vermählte sie sich mit Francesco Andreini und gab ein Jahr später ihrem kaum minder berühmten Sohne Giambatt. Andreini das Leben. Sie galt unbestritten für die erste Schauspielerin ihrer Zeit, zugleich aber auch für ein Muster edelster Weiblichkeit. Sie nahm auf der Bühne zunächst den Namen Accesa (Amorosa) an, welchen sie später mit dem der Isabella vertauschte. 1604, auf der Rückreise von Paris nach Italien, starb sie zu Lyon an den Folgen einer zu frühen Entbindung. Die edelsten Frauen der Stadt waren an ihrem Krankenbette hülfreich und thätig gewesen; die Schöppen schickten zu ihrer Leichenfeier ihre Banner- und Stabträger, die Kaufmannschaft folgte mit brennenden Fackeln dem Sarge der jetzt ebenso betrauerten wie vorher bewunderten Künstlerin. Ihr Gatte errichtete ihr ein Denkmal, in dessen Grabschrift es heißt: „religiosa, pia, musis amica et artis scenicae caput, hic resurrectionem expectat.“ Die von ihr hinterlassenen Gedichte und Briefe erschienen gesammelt als Rime und als Lettere und erlebten beide viele Auflagen.

Nach Auflösung der Truppe der Gelosi, deren Mitglieder theils zu den Confidenti, theils zu den Comici uniti übergingen, bildete sich eine neue Truppe, die Comici fedeli, an deren Spitze 1605 der Sohn Isabella's, G. B. Andreini, trat. Die vorzüglichsten Darsteller derselben waren Giov. Paolo Fabri, Niccolo Barbieri, welcher die Rolle des Beltramo schuf und 1625 das Directorium dieser Truppe übernahm; die schöne Verginia Ramponi, aus Mailand gebürtig, welche seit 1601 Andreini's Gattin

wurde; der Ferrareſe Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, deſſen 1624 erfolgter Tod ſchon berührt worden iſt, und deſſen Gattin Margherita Luciani. Auch Riccolo Zecha, der Bertolinoſpieler, gehörte ſpäter dieſer Truppe noch an.

Giov. Batt. Andreini's Lebensſchickſale ſind bereits wiederholt berührt worden. Es bleibt nur nachzutragen, daß er nach dem Tode der ſchönen Verginia, für die er ſeine Tragödie La Florinda geſchrieben, nach der ſie ſich auf der Bühne genannt hat, ſich zum zweiten Male mit Lidia, einer anmuthigen Darſtellerin ſeiner Truppe, verheirathete. Er hat ſich in faſt jeder Gattung der dramatiſchen Dichtung verſucht und eine Menge Stücke von meiſt nur untergeordnetem Werthe für die Bühne verfaßt. Bei ſeinem Beſtreben, die Sittlichkeit und Kirchlichkeit des Schauſpielerſtandes gegen die auf ihn gerichteten Angriffe zu vertheidigen, von welchen ſchon oben die Rede war, kann es nicht Wunder nehmen, daß er ſich unter anderem auch im geiſtlichen Drama verſuchte. Sein Adamo hat von allen ſeinen dramatiſchen Dichtungen wohl am meiſten Aufſehen erregt. Dies erklärt ſich zu ſeiner Zeit ſchon aus dem Umſtand, daß er dieſes Stück in einer merkwürdigen, von Proccacini illuſtrirten Ausgabe im Jahre 1613 der Königin Maria von Medicis widmete und dieſe ihn zum Danke dafür mit ſeiner Truppe nach Paris berief. Andreini blieb hier bis zum Jahre 1618, kehrte aber 1621 wieder zurück. 1625 verſetzte ihn der Tod ſeines Vaters in eine ſo melancholiſche Stimmung, daß er der Bühne zu entſagen beſchloß. Das Leben übte jedoch bald ſein Recht wieder aus. Er blieb an der Spitze der Truppe, welcher er bis 1652 vorſtand. Die Directionszeit Andreini's, welche faſt ein halbes Jahrhundert umfaßt, umſchließt eine der glänzendſten Epochen der italieniſchen Schauſpielkunſt, zugleich aber auch ſchon den beginnenden Verfall derſelben. Es iſt wohl kaum zu bezweifeln, daß Andreini ſelbſt zu dem letzteren beitrug. Ein Stück, wie ſeine Centaura, läßt es deutlich erkennen.

Im Jahre 1639 wurde eine neue Truppe nach Paris berufen, an deren Spitze Tiberio Fiorillo geſtanden zu haben ſcheint. Jedenfalls gehörte derſelbe ihr an und erregte Aufſehen als Scaramuccia. Der Sohn eines Cavallerieoffiziers, in Neapel geboren, muß er ſehr bald in ſeinen Verhältniſſen heruntergekommen ſein

da er mit 25 Jahren im Dienste der ersten Schauspielerin einer damals in seiner Vaterstadt spielenden Truppe stand. Er hatte bei einem Hochzeitsfeste, welchem er beiwohnte, etwas mehr, als nöthig getrunken und sich hierbei gegen eine der Brautjungfern, die Tochter der Wäscherin seiner Herrin, einige Freiheiten erlaubt, welche der Sitte der Zeit widersprachen. Die Mutter der also in ihrer Ehre Verletzten bestand nun darauf, daß Fiorillo diese wieder herstelle, indem er das Mädchen heirathe. Fiorillo, der sich des ganzen Vorganges nicht zu erinnern wußte, machte, der angedrohten gerichtlichen Klage zu entgehen, gute Miene zum bösen Spiel, welches sich auch rasch in ein glückliches verwandeln sollte. Das Glück war ihm eben im Trunke gekommen, denn diese nothgedrungene Heirath bestimmte ihn, mit seiner jungen Frau zur Bühne, d. i. von Erfolg zu Erfolge zu gehen, sie als Marinetta, er als Scaramuccia, dessen wundersame Thaten und Streiche Angelo Constantini in seinem: „La vie, amours et actions de Scaramouche“ verherrlicht und verewigt hat.

Eine andere Truppe, welche kurze Zeit später der Cardinal Mazarin zur Einführung der italienischen Oper nach Paris berief, war aus Schauspielern und Sängern zusammengesetzt, unter denen Gabriella und Giulia Locatelli, sowie Margherita Barcolasti glänzten. Konnte schon das Schauspiel seit lange nicht mehr ohne die commedia dell' arte bestehen, so vermochte jetzt diese selbst wieder ohne die Beihülfe der Oper und des Ballets nicht mehr recht auszukommen.

Im Jahr 1653 kehrte die Truppe Fiorillo's wieder nach Paris zurück, wo sie nun fest blieb und abwechselnd mit der spanischen Gesellschaft, von welcher schon S. 388 die Rede war, im Theater du Petit Bourbon und später im Palais Royal mit der Molière'schen Truppe spielte.

Die Nachrichten, die wir über die Entwicklung der italienischen Schauspielkunst haben, verdanken wir hiernach größtentheils ihrem Zusammenhang mit dem Pariser Theater[1]). Einzelne Nachrichten liegen sowohl aus Italien, wie aus Deutschland vor, welche zum Theil schon Berücksichtigung im VIII. und IX. Abschnitte fanden. So hebt Quadrio unter den berühmten Schauspielerinnen des 16. Jahr-

[1]) Die Quellen dafür sind bereits S. 626 u. 637 angegeben.

hunderts noch die Armani, mit dem Beinamen La dotta, und die Vittoria Piſſimi hervor. Jene aus Venedig gebürtig, ausgezeichnet als Schauſpielerin, Dichterin und Sängerin, ſoll um 1570 geblüht haben; dieſe, in Ferrara geboren und um 1579 auf der Höhe ihres Rufs, ſoll vortrefflich in komiſchen Rollen geweſen ſein.

„Um das Jahr 1680", heißt es bei Riccoboni[1]), „fehlte es ſchon durchaus an guten Darſtellern. Es gab keinen Amoroſo von Geſchmack und Bildung mehr, keine Schauſpielerinnen, welche nach Wiſſen trachteten, keinen Arlecchino, der mit natürlichem Talente auch Kenntniſſe verband. Zaccagnino und Truffaldino verſcheuchten ihn aus Italien, Trivolino und Domenico Biancolello verſchloſſen ihm in Frankreich die Thür. Es gab nur eine einzige Truppe in Italien, welche zu dieſer Zeit des Verfalls die Beſcheidenheit der Natur auf der Bühne vertrat, auch ſie verließ aber dieſes Land, um an den Höfen von München, Brüſſel und Wien ihr Glück zu verſuchen." Es war die Truppe des Francesco Calderoni, gen. Silvio, deſſen Enkelin ſpäter die Gattin Luigi Riccoboni's wurde. Aus dieſer Truppe ging ein junger Mann, Pietro Cotta, gen. Celio, hervor, welcher, wie wir ſchon ſahen, den erſten Verſuch einer Reform der Bühne zu Gunſten des claſſiſchen Dramas wagte. Der Paſtor fido, Aminta, Ariſtodemo von Dottori und andere Dramen führte er auf die Bühne zurück oder auf ihr ein. Dies geſchah unter den Einwirkungen des jetzt in voller Blüthe ſtehenden franzöſiſchen Dramas, von deſſen Meiſterwerken bereits Ueberſetzungen in Italien erſchienen waren. Allein dieſer Verſuch, der zunächſt noch ganz iſolirt blieb und nur eine geringe Theilnahme weckte, gehört bereits der dramatiſchen Entwicklungsgeſchichte des nächſten Zeitraumes an, wogegen ich hier noch einen Blick auf die Entwicklung des dramatiſchen Geſanges und Tanzes zu werfen habe.

Schon ſeit lange hatte ſich in Italien das Drama beider als Schmuck bedient. Sie hatten aber allmählich die Herrſchaft der Bühne faſt völlig an ſich geriſſen, was nicht am wenigſten den Verfall der dramatiſchen Dichtung herbeigeführt hat. Zuerſt war ihnen das regelmäßige Schauſpiel erlegen, das nur vorübergehend durch die nach ſpaniſchen Vorbildern auf ſtarke Erregungen und Spannung

[1]) Histoire du théâtre etc. I. S. 73.

hinarbeitenden Dichter wieder etwas aufgelebt war. Endlich mußte ihnen aber auch noch die commedia dell' arte, die sie hierin unterstützt hatte, weichen, und zwar um so rascher, als diese immer geist- und geschmackloser wurde. Das Interesse wendete sich fast ausschließlich der Oper oder vielmehr den Gesangs- und Tanzkünsteleien, sowie dem Ausstattungsprunke zu, welchen dieselbe unter der Herrschaft der Sänger und Maschinisten fröhnte.

Anfänglich scheint der Gesang auf der Bühne, wie in der Kirche, nur durch männliche Stimmen ausgeführt worden zu sein. Der Discant und Alt war durch Knaben- und durch Falsettstimmen vertreten. Die Kunst des Falsettirens war auf den höchsten Gipfel gebracht. — Die Aufnahme der Frauenstimme ging ohne Zweifel von der Pflege aus, welche Musik und Gesang in den Häusern der Vornehmen und Gebildeten fanden. Auch Frauen nahmen hier daran Theil. Die Schönheit, der Reiz der weiblichen Stimme wurde empfunden. Sie wagte sich jetzt an die Oeffentlichkeit, was durch den in Aufnahme gekommenen monodischen Gesang noch gefördert wurde. So traten die weiblichen Stimmen zunächst als Sologesang im Zwischenspiel, bald aber auch in Verbindung und in Wechselwirkung mit anderen Stimmen auf der Bühne hervor. In demselben Maße, als der Gesang mehr in das Drama drang, erschienen auch mehr und mehr bedeutende Sängerinnen. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts gab es schon eine große Zahl Frauen, welche den Männern den Ruhm des Gesanges streitig machten. So zeichneten sich bei den Festspielen des Cavalieri (1591) die Damen Vittoria, Luccia und Margherita aus, so neben Jacopo Peri, Giulio Caccini, Honofrio Galfreducci, Melchior Palontrotti, Francesco Rasi und Antonio Brandi die berühmte Vittoria Archilei, sowie etwas später Caccini's Tochter Franceschina, Giulia und Vittoria Lulli, die Adriana Baroni und ihre Tochter Leonora, l'Ippolita, la Moretti, Margherita Costa, Cecca della Laguna u. A.

Sänger und Sängerinnen wurden zur Zeit Leo's X. die Mignons der Großen und Kirchenfürsten. Die Moretti stand in dem Dienst des Cardinal Borgheſe, die Ippolita in dem des Cardinal Montalto und der berühmte Sänger Vittorio

Loreto[1]) wurde von dem Cardinal Ludovisi in einer Weise gehegt, daß er den Genuß, diesen Sänger zu hören, kaum Anderen noch gönnen wollte. Ueber die Sängerinnen Francesca Cecca della Laguna aus Venedig und Margherita Costa aus Ferrara brach 1626 sogar ein sehr anstößiger Streit aus. An der Spitze der Costisten stand Mario Chigi, der Bruder des nachmaligen Papstes Alexander VII., an der der Cecchisten Fürst Aldobrandini[2]).

Es war zu der Zeit, da die Falsettisten, welche sich noch immer in der Kirche behauptet hatten, durch die jetzt in Anfnahme gekommenen Castratenstimmen völlig verdrängt worden waren. 1625 starb der letzte Falsettist der päpstlichen Kapelle, Giovanni de Sanctos. Es ist wahrscheinlich, daß man zuerst im Oriente, wo das Verbrechen der Castrirung seit lange schon üblich war, zuerst auf die eigenthümliche Einwirkung derselben auf die Stimme solcher Verstümmelten aufmerksam wurde. Möglich, daß es nun über Venedig Eingang in Italien fand. Doch weiß man nicht, zu welcher Zeit der erste Castrat in Italien als Gesangskünstler auftrat, wohl aber, daß 1601 in der Person des Pater (?) Girolamo Rossini aus Perugia ein solcher zuerst in der päpstlichen Kapelle Aufnahme fand. Es gab auch bald genug Feinschmecker (die „Orecchianti"), welche diese Stimmen nicht nur den Falsettisten, sondern selbst dem natürlichen Soprane und Alte der Frauen den Vorzug gaben, denen sie in der That gefährlich zu werden begannen. Im Jahre 1626 brachte die Fürstin Aldobrandini den zwischen Costisten und Cecchisten ausgebrochenen Streit, der durch einen Wettkampf der beiden Sängerinnen in der Oper La catena d'Adone von Ottavio Tronsarelli zum Austrag gebracht werden sollte, um dem hierbei voraussichtlichen Skandale vorzubeugen, dadurch zum Abbruch, daß sie das Auftreten beider verhinderte und die in Frage stehenden Rollen nun durch Castraten gesungen wurden. Im Jahre 1640 konnte Italien bereits die Höfe und die katholischen Kirchen der großen Städte Europa's mit Castraten versorgen.

Die musikalischen Erfolge, welche dieselben erzielten und der Gewinn, mit dem diese Erfolge verbunden waren, wurde besonders der

---

[1]) Siehe über ihn: Lindner, Zur Tonkunst. Berlin 1864.

[2]) Ambros, Geschichte der Musik. 4. Bd. S. 339.

Entwicklung der Oper verderblich. Er trug mit zur Demoralisirung und zu den Verirrungen derselben in's Geschmacklose bei. War es schon unnatürlich, diese Opfer der schnödesten Gewinnsucht oder des crassesten Aberglaubens (denn man betrachtete die Castration wohl auch, dem mönchischen Gelübde der Enthaltsamkeit gleich, als ein der Kirche geweihtes und darum Gott wohlgefälliges Werk), zu Vertretern von Gefühlen und Leidenschaften gemacht zu sehen, die in ihnen doch grade im Keime erstickt worden waren, so war es doch noch geschmackloser, sie als Repräsentanten männlicher Kraft, männlicher Tapferkeit im Gegensatze zu den schönen Altstimmen der Italienerinnen in den höchsten Stimmlagen singen zu hören.

Von jeher ist keine Kunst so sehr mit Lastern befleckt worden, als die theatralische. Die Italiener haben hierin aber selbst noch die Römer zu überbieten gewußt. Die Castration und der Umfang, den dieses Verbrechen bei ihnen gewann, wird ein ewiger Schandfleck in ihrer Sittengeschichte bleiben. Sie machten aber auch diejenige Kunst, welche mehr als jede andere mächtig ist, die Seele des Menschen über das Gemeine der Wirklichkeit zu erheben, zu einer Pflanzschule des Lasters und der Intrigue. Sie benutzten die Kunst des Gesanges dazu, dem Courtisanenthum einen neuen Reiz, eine neue Anziehungskraft zu verleihen. Neben den eigentlichen Gesangsschulen, durch die sich Italien in der Welt berühmt und um die Welt verdient machte, wucherten in Venedig, Turin, Mailand, Neapel, Rom, Bologna, auch solche empor, welche die Gesangsnovizen in den Künsten und in dem Berufe des Courtisanenthums ausbildeten, dessen ansteckendes Gift sich bald über fast alle Höfe Europa's verbreitete[1]). Dies ist freilich nicht sowohl der Natur und dem Charakter des italienischen Volkes, als der Mißwirthschaft, der es verfallen, zur Last zu legen. Auch machten sich alle übrigen Länder, welche diese Uebel begünstigten, an ihnen mit schuldig. — Wohl suchten einzelne Regenten denselben zu steuern, in welchem Sinne wohl auch das Verbot zu betrachten ist, welches Clemens XII. (1730—40) gegen das Auftreten von Frauen auf den römischen Bühnen erließ. Allein der Nutzen, welchen dasselbe auf der einen

[1]) F. W. Barthold, Die geschichtlichen Persönlichkeiten in J. Casanova's Memoiren. Berlin 1846. I. S. 48.

Seite hervorgebracht haben mag, ward reichlich dadurch wieder aufgewogen, daß nun das Castratenthum zu noch erhöhterem Ansehen und zur vollen Herrschaft über die Bühne gelangte.

Immer schon, und mehr, als in allen übrigen Ländern war bei den Italienern auch die auf die Schauluſt berechnete Seite der theatralischen Kunſt ausgebildet worden, daher ſich bei ihnen die mimiſche Seite der Schauſpielkunſt, der Tanz und die Choreographie, ſowie das Decorations- und Maſchinenweſen zeitig entwickelt hatten. Tänzerinnen ſcheint es ſchon früh auf der italieniſchen Bühne gegeben zu haben. Der Tanz durfte den dramatiſchen Spielen bald eben ſo wenig fehlen, wie Muſik und Geſang. Daher auch faſt jede Schauſpielergeſellſchaft eine Tänzerin und eine Sängerin hatte. Der Tanz bildete ſehr bald die Grundlage der ganzen ſchauſpieleriſchen Ausbildung, und beſonders die Schauſpielerinnen ſuchten immer bis zu einem gewiſſen Grad zugleich Tänzerinnen und Sängerinnen zu ſein. Im 16. Jahrhundert war die Kunſt des Tanzes in Italien zu ſolcher Entwicklung gebracht, daß die franzöſiſche Jugend dahin wallfahrtete, um tanzen zu lernen. Zu Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte faſt jedes Schauſpiel am Schluſſe des Actes ſeinen balletartigen Tanz (eine Moresca). Doch ſchon im Orfeo des Poliziano tritt er als dramatiſcher Beſtandtheil auf. Als dramatiſcher Tanz ſcheint er anfänglich wohl immer vom Geſang begleitet geweſen zu ſein. Wie ſich die Sänger in den Zwiſchenacten oft ſelbſt mit dem Inſtrument begleiteten, begleiteten wohl auch die Tänzer ihre mimiſchen Bewegungen ſelbſt mit Geſang. Wenigſtens wurde es als Neuheit befunden, daß Guarini Tanz und Geſang in ſeinem Paſtor fido von einander getrennt hatte. Auch behielt das Ballet noch lange dieſen Charakter (Singballet). Baltazarini, welcher das Ballet in Frankreich einführte, ſcheint ihm auch erſt die ſelbſtſtändigere Form gegeben zu haben. Von hier verbreitete es ſich über faſt alle Höfe Europa's.

Tanz, Auf- und Einzüge, Schaugepränge, Mummenſchanz bildeten in Italien überhaupt den Schmuck jedes Feſtes und zwar ſchon lange, ehe ſie Raum auf der Bühne gewannen. Die zeichnenden und die techniſchen Künſte, Decorations- und Maſchinenweſen, wirkten ſchon hierbei mit und erlangten eine hohe Ausbildung. Die bedeutendſten Künſtler verſchmähten es nicht, ihre Hand dazu dar-

zuleihen. Schon bei einer 1273 zur Feier der Freisprechung vom päpstlichen Banne in Siena veranstalteten Festvorstellung kamen Maschinen und mechanische Künste in Anwendung. Buonamico di Christofano hatte die Decorationen und Maschinen zu jener Darstellung der Hölle gefertigt, welche am 1. Mai 1304 auf Barken im Arno stattfinden sollte und einen so unglücklichen Ausgang nahm. Kein Geringerer als Brunelleschi erfand den kunstreichen Apparat einer von zwei Engelkreisen umschwebten Himmelskugel, von welcher der Erzengel Gabriel niederflog, die Florenz mit Bewunderung erfüllte und noch lange von den Berichterstattern mit Staunen besprochen ward. Auch Cecca machte sich in Florenz durch derartige Erfindungen beliebt und berühmt. Die Berichte der Zeit sind erfüllt von den Beschreibungen der Feste und Aufzüge, bei denen dergleichen Kunstwerke in Anwendung kamen. Von ihnen mögen hervorgehoben werden der Fronleichnamszug, welchen Pius II. 1482 in Viterbo abhielt; die Faschingsumzüge Lorenzo's de' Medici, bei denen der Maler Francesco Granacci sich in ungewöhnlicher Weise auszeichnete; der Carnevalszug, den Bartolomeo Benci zu Ehren der schönen Marietta Strozzi veranstaltet hatte, die Mailänder Feste, die Lionardo da Vinci durch seine Erfindungen verherrlichte, und bei deren einem, zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Galeazzo mit Isabella (1483) das Himmelssystem dargestellt wurde, jeder Weltkörper, der sich der Braut näherte, sich erschloß und eine Gottheit hervortreten ließ, um zu ihrem Preise ein von Bellicioni verfaßtes Madrigal zu singen, — was aber wieder Alles in Schatten gestellt wurde durch die Festlichkeiten des Cardinals Riario, durch den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählung zum Papst und der zur Feier dieses Ereignisses in Florenz veranstalteten Feste, bei denen auch Andrea del Sarto mit thätig war.

Doch nicht nur bei kirchlichen und weltlichen Festen suchte das Machtgefühl der Großen sich in der Befriedigung der bewundernden Schaulust des Volkes zu genießen, auch wo es blutiger Ernst war, sonnte sich die Kraft und die Macht des Siegers darin. So hielt Alfonso der Große 1443 seinen Einzug in das bezwungene Neapel durch eine Mauerbresche der Stadt auf einem von vier weißen Pferden gezogenen vergoldeten Wagen mit einem ungeheueren Auf-

wand allegorischer Pracht. Derartige Triumphzüge kamen dann auch wieder beim Carneval als bloßes Schaugepränge in Aufnahme, selbst noch der Tod hielt seinen Triumphzug dabei.

Zur Zeit, da das Renaissancedrama eine Revolution des Schauspielwesens verursachte, war demnach das Decorations- und Maschinenwesen schon zu einer solchen Blüthe entwickelt, daß ihm diese mit Vortheil dienstbar werden konnten. Wohl aber war zu befürchten, daß es von der Entwicklung derselben allzusehr überwuchert werden möchte. In der That war schon das erste unter classischem Einfluß entstandene italienische Drama, Poliziano's Orfeo, in hohem Grade auf sceniſchen Prunk berechnet. Dies war es auch, was die mythologischen Schäferspiele so rasch bei den Großen und an den Höfen in Aufnahme brachte. Als etwas später die Darstellung von Uebersetzungen und Nachahmungen römischer Lustspiele versucht wurde, ward es sofort als Bedürfniß empfunden, dieselben mit Zwischenspielen zu umrahmen, die Gelegenheit zu sceniſchem Prunk und mechanischen Künsten boten. Diese Umrahmungen, diese Zwischenspiele wurden zu bald nur zur Hauptsache.

Die Bühnen, welche theils im Freien, theils in den Höfen der Paläste, später aber auch in Sälen aufgeschlagen wurden, mußten für die neuen Stücke natürlich eine andere Einrichtung erhalten, als die frühere Mysterienbühne. Man näherte sie der Bühne der Alten an. Bei dem ersten im Schlosse von Ferrara erbauten Theater waren die Sitze der Zuschauer amphitheatralisch geordnet, die Bühne selbst in zwei Theile getheilt, einen vorderen, das teatro, und einen etwas höher gelegenen hinteren Raum, den palco, zu welchem Stufen emporführten und der durch einen Vorhang verschlossen werden konnte, hinter welchem sich der Decorationswechsel vollzog. Auf jenem fanden die Gespräche, die Gesänge der Chöre, die Tänze statt. Zu beiden Seiten des teatro befanden sich Altane, von denen der eine für die vornehmen Zuschauer, der andere für das die Chöre begleitende Orchester bestimmt war. Der Gesang der Einzelpersonen wurde dagegen von Instrumenten begleitet, die hinter der Scene aufgestellt waren.

Die Prinzessin Isabella von Este, in ihrem Berichte über die Feste zur Feier der Vermählung des Herzogs Ercole mit Lucrezia Borgia (1502), gibt an, daß die amphitheatralischen Sitze, die sich

in 13 Reihen erhoben, durch zwei Gänge unterbrochen waren, welche den Zuschauerraum in drei Theile trennten, von denen der mittlere für die Frauen, die beiden seitlichen für die Männer bestimmt waren. Der Zuschauerraum selbst war von der Bühne durch eine mannshohe Brüstung getrennt.

In Florenz, sowie überhaupt in Toscana, erhielten sich während der republikanischen Zeit noch die theatralischen Vorstellungen im Freien. Später fanden sie aber auch hier, mit Ausnahme der volksthümlichen Stegreifspiele, die so, wie überall, nebenher liefen, in geschlossenen Räumen, sei es im palazzo ducale, im palazzo de' priori, dem Saale der accademia fiorentina oder in dem des spedale de' tintori statt.

Was die malerische Ausschmückung der Scene betrifft, so hat man die Decoration von den Ingegni, d. i. von den beweglichen Versatz- und Versenkungsstücken und Flugwerken zu unterscheiden, bei welchen die mannichfaltigsten Mechanismen zum Zwecke der Verwandlung angebracht wurden, und die bisweilen bis zu 100 Personen faßten, mit denen sie sich auf oder nieder bewegten. Sie spielten bei den Intermedien, den mythologischen Spielen, den Ballets und der Oper eine bedeutende Rolle. Die Decoration der Renaissancebühne war anfangs ohne Coulissen und von einem überwiegend architektonischen Charakter. Das Malerische lag hauptsächlich in der perspectivischen Behandlung, die damals noch den Reiz einer neuen Entdeckung hatte. Die Gegenstände, besonders die architektonischen, waren nicht auf die Fläche gemalt, sondern massiv doch in perspectivischer Verkürzung gearbeitet und dann übermalt. So heißt es schon von der Decoration bei der Aufführung der Calandra in Urbino: „Die Scene stellte eine schöne Stadt vor, mit Straßen, Palästen, Thürmen und Kirchen, die Straßen im Relief gearbeitet, die Perspektive aber noch künstlich durch Malerei unterstützt." So heißt es auch noch in einer Beschreibung der Decoration des teatro olimpico in Vicenza vom Jahre 1710: „Die Scene bietet den Einblick in drei praktikable Straßen dar, die perspectivisch behandelt sind, so daß die letzten Häuser derselben nicht über 2 Fuß wirkliche Höhe haben." Dies scheint mit geringen Abweichungen die Einrichtung aller damals im Lustspiel zur Anwendung gekommenen Decorationen

gewesen zu sein. Sabattini[1]) gibt an, daß es Decorationen mit von zwei oder drei verschiedenen Gesichtspunkten aus aufgenommenen Perspectiven oder auch dreifache von einem einzigen Gesichtspunkte behandelte Perspectiven gegeben habe. Obschon bei den Landschaften die Perspective auch eine große Rolle spielte und bei Gärten die geometrischen Anordnungen vorherrschten, so wurden sie doch um vieles freier und malerischer als die architektonischen Prospecte behandelt. Besonders wird dies von der Darstellung der Wolken, des Olymps, des Tartarus gerühmt. Die „maravigliosi"-Prospecte des Baldassare Peruzzi zu der Vorstellung der Calandra im Jahre 1514 zu Rom waren ohne Zweifel von überwiegend architektonischem Charakter, wogegen die im Jahre 1519 von Rafael zu den Supposíti gemalten Decorationen wohl einen freieren malerischen Charakter gehabt haben dürften. Daß Peruzzi der Erfinder der Theaterprospecte gewesen, wird dadurch widerlegt, daß schon bei der obenberührten Aufführung der Calandra in Urbino (1503—8) dergleichen verwendet wurden und nach der Beschreibung des Baldassare Castiglione an den Bischof Conossa zu Tricario von seltener Pracht gewesen sein müssen. In Ferrara zeichneten sich hierin Fino Marsigli, Brosone, Giov. da Imola, Pelegrino da Udine und Dosso Dossi aus; in Florenz etwas später San Gallo und Andrea del Sarto. Sie lieferten z. B. die Decorationen zu der im Jahre 1525 stattfindenden Aufführung der Machiavelli'schen Mandragola. San Gallo stellte auch 1526 die Bühneneinrichtung zur Clizia und 1536 zu dem Aridosio her. Nach ihnen traten Bronzino, Giambologna, Bernardo Buontalenti mit ihren Ingegni und Decorationen hervor[2]). Letzterer lieferte die Decorationen zu Tasso's Aminta. Der Dichter war, sie zu sehen, heimlich nach Florenz gekommen, und wurde so

[1]) In seinem 1638 erschienenen Buch: La maniera di fabriccare i teatri.

[2]) Nähere Auskunft hierüber gibt: Lasca, Descrizione dell' apparato delle commedie ed intermedii, recitate in Firence nelle nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. (Fir. 1565.) — Mellini, Entrata e apparato per le nozze di Francesco I. (Fir. 1566.) — Cecherelli, Descrizioni di tutte le feste e mascherate per il carnevale di 1567. (Fir.) — B. de' Rossi, Apparato e intermedii per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici. (Fir. 1585). u. A.

von Bewunderung ergriffen, daß er davon überwältigt den Maler umarmte. Nach den Plänen Buontalenti's wurde 1585 auch das neue Theater im Palaste der Uffizii gebaut.

Schon 1565 hatte die Akademie der Olympier von dem berühmten Architekten Palladio den Bau des unter dem Namen teatro olimpico bekannten Theaters beginnen lassen. Scamozzi, der es vollendete, errichtete in demselben Style ein kleines Theater in Sabbionetta bei Mantua, Palladio selbst, sowie Sansovino aber noch mehrere Theater in Venedig, in denen, nach Klein, die Gesellschaften der Sempiterni, Accesi und Calza spielten.

Der Zuschauerraum des teatro olimpico ist halbkreisförmig. Die Sitze steigen amphitheatralisch empor und schließen mit einer Collonade ab, deren Zwischenräume Logen bilden. Die Bühne ist in zwei Theile getheilt. Der vordere, welcher den Sprechplatz bildet, ist halbkreisförmig und von dem etwas höher gelegenen durch drei Arkaden getrennt, welche den Einblick in drei praktikable Straßen eröffnen.

Coulissen wurden, wie es heißt, zuerst um 1532 vom Architekten Serlio in Vicenza zur Anwendung gebracht. Das Problem der Verwandlung führte vermuthlich dazu. Diese wurde, wie Sabattini lehrt, auf verschiedene Weise herbeigeführt; theils indem man die Coulissen wie Vorhänge auf- und niederzog, theils die fächerartig übereinander gehefteten Coulissentheile hinauf- oder herabschlagen, oder sie auch an zwei aufrecht gestellten Cylindern in seitlicher Richtung abwinden ließ. Noch eine vierte Art der Verwandlung lernt man aus der Beschreibung einer Darstellung kennen, welche 1596 im Schlosse zu Nantes in Frankreich stattfand[1]), die aber ohne Zweifel auf Italien zurückweist. Hier waren die Decorationen auf Cylindern von fünfeckigen Basen befestigt, welche um eine Achse beweglich waren, so daß man mittelst derselben eine fünffache Verwandlung bewirken konnte. Diese Vorrichtung erinnert an die Periakten der griechischen Theater, die aber nur eine prismatische Form hatten, daher auch nur eine dreifache Veränderung zuließen. Die Verwandlung der Hintergründe nöthigte

[1]) Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. siècle en France. Paris 1869. S. 5.

wohl zuerst zur Malerei auf bloßen, verschiebbaren oder rollbaren Flächen.

Wie mangelhaft zu Sabattini's Zeit noch die Mechanik der Verwandlung der Decorationen war, beweist die von ihm gegebene Vorschrift, es immer so einzurichten, daß dieselben unter Begleitung geräuschvoller Musik oder während einer lärmenden Scene (auf der Vorbühne) stattfinde, damit man das störende Geräusch der Maschinen nicht so bemerke. Wahrscheinlich wurde während dieser Zeit die hintere Bühne durch den Vorhang geschlossen. Auch dies fand auf verschiedene Weise statt: theils indem man den Vorhang auf- und niederzog, sei es nun, daß er oben oder auch unten (wie bei den Römern) befestigt war, theils indem man ihn seitlich bewegte.

Wie wenig man bei der Malerei noch auf dramatische Wirkung sah, geht daraus hervor, daß man nicht nur lebende Gegenstände, Menschen und Thiere, auf die Prospecte malte, was nothwendig einen störenden, vielleicht selbst einen widersprechenden Gegensatz zu der bewegten Handlung der Scene bilden mußte, sondern auch gemalte Thiere auf diesen erscheinen ließ. Hierbei ist die Vorschrift Sabattini's bemerkenswerth, immer nur wenig bekannte Thiere hierzu zu wählen. Auch die Bewegungen der Wolken und des Meeres suchte man schon damals hervorzubringen. An Blitz und Donner fehlte es ebenfalls nicht. Allein dies lag noch ganz in der Kindheit; es würde uns heute fast läppisch erscheinen.

So lange die Schauspiele im Freien stattfanden, wurden sie nur bei Tageslicht dargestellt. Dies geschah anfangs auch selbst in geschlossenen Räumen. Allein das natürliche Licht reichte hier bald nicht mehr aus. Nachdem man aber nur einmal zur künstlichen Beleuchtung gegriffen hatte, lernte man, so unvollkommen sie war, auch die ihr eigenen, den künstlerischen Wirkungen günstigen Vorzüge kennen und schätzen.

Als Beleuchtungsmittel bediente man sich anfangs des Oels, oder, weil die Lampen noch mangelhaft construirt waren und einen üblen Geruch verbreiteten, der Wachskerzen und Wachsfackeln. Sabattini gibt dem Oel den Vorzug, empfiehlt, es von guter Qualität zu nehmen und mit etwas Wohlriechendem zu vermischen. In den öffentlichen Theatern wendete man aber Talg an. Die Bühne wurde theils von oben, theils von unten, von vorn und von hinten

oder auch von der Seite beleuchtet. Schon im Jahre 1653 wurde gelegentlich einer Vorstellung am savoyischen Hofe die Anwendung farbigen Lichts gemacht. Man hatte nämlich zu Ehren der Herzogin Christine, welche die Flachsfarbe (gris de lin) liebte, ein Ballet, Gris de Lin, arrangirt, dessen Pointe darauf hinauslief, daß Amor, der von der Binde befreit werden wollte, die seinen Augen so lange den Anblick der Welt entzogen gehabt, von Juno befragt wurde, in welchem Lichte er dieselbe wohl wieder zu sehen wünsche. Er wählte natürlich das gris de lin, worauf die Decoration plötzlich in entsprechender Weise beleuchtet wurde. — In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielt dann die Beleuchtung der Bühne durch die Erfindung reflectirender Lampen eine wesentliche Verbesserung, eine solidere Basis aber doch erst durch die hierauf gerichteten Untersuchungen Lavoisier's.

Die Entwicklung des Decorationswesens, sowie überhaupt der Bühne war bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts hauptsächlich durch die Intermedien, die mythologischen Schäferspiele und die Ballete gefördert worden. Die Oper sollte ihm aber nun auch noch einen neuen Aufschwung verleihen.

So viel mir bekannt, ist das erste Opernhaus 1637 in Venedig entstanden. Es war das teatro di S. Cassiani, wie fast alle Theater dieser Stadt nach dem Kirchspiel benannt, in dem es gebaut wurde. Benedetto Ferrari, Dichter und Virtuos, und der Componist Francesco Manelli da Tivoli waren die Unternehmer des Baues, und, wie Ambros sagt, die ersten Impresarii[1]). 1638 folgte der Bau des Theaters von Modena, 1639 der des Theaters von S. Giovanni e Paolo in Venedig. Ebendaselbst entstanden 1649 S. Apostoli, 1651 S. Aponal., 1670 S. Gregorio, 1677 S. Angelo, 1678 S. Giovanni Chrisostomo, 1699 S. Fantin, 1710 S. Samuele — mithin in der einzigen Stadt Venedig innerhalb 80 Jahren 9 neue Opernhäuser, zu denen noch die alten Schauspielhäuser S. Moise und S. Luca hinzukamen, welche, das erste 1641, das letzte 1661, ebenfalls in Opernhäuser umgewandelt worden

[1]) A. a. O. 4. S. 361. Ihre Truppe bestand aus Maddalena Manelli, der Gattin des Componisten, Felicita Uga, Francesco Angelletti, Antonio Pauni, Giambattista Bisarei und Francesco Pisarini.

waren. Doch scheinen diese Theater nicht alle gleichzeitig geöffnet worden zu sein; wenigstens sagt Riccoboni[1]), daß für gewöhnlich nur in 8 Theatern gleichzeitig gespielt worden sei, von denen 4 für die Komödie, 4 für die Oper benützt wurden. Dieses Verhältniß war aber nicht immer so günstig für das recitirende Drama. Es finden sich Angaben, welche von 6 Opernhäusern auf 2 Schauspielhäuser sprechen.

Zu den Architekten, welche sich um den Theaterbau und das Decorationswesen Verdienste erworben, gehört Jacopo Torelli aus Fano, welcher sich durch seine Verbesserungen der Verwandlungsmechanik im teatro S. Giovanni e Paolo in Venedig großen Ruhm, aber auch viele Neider erwarb, die sich an ihm sogar durch Verstümmelung der Hand rächten. Er ist ferner bekannt durch das Théâtre du petit Bourbon, das er im Auftrage des Cardinals Mazarin einrichtete[2]). Auch ist von ihm noch ein Theater in seiner Geburtsstadt erhalten, nach welchem er dann ein Theater in Wien baute. Dieses wurde das Muster für viele andere. Fast gleichzeitig erlangte der Ferrarese Carlo Pasetti durch seine Theaterbauten und Maschinen große Berühmtheit. Er blühte um 1650—60. Nicht minder berühmt war der Architekt Aldrovandini, welcher sich ebenfalls um die Verbesserung der Verwandlungsmechanik und durch den Bau eines Theaters in der herzoglichen Villa Colorna bei Parma verdient gemacht hat. Ein Verwandter desselben, Pompeo Aldrovandini, 1666 zu Bologna geboren, 1739 gestorben, war in Turin, Wien, Dresden als Architekt am Theaterwesen beschäftigt. Als Decorationsmaler war auch noch dessen Vetter Tommaseo Aldrovandi beliebt.

Eine andere Künstlerfamilie, die sich durch ihre Bemühungen um das Theaterwesen auszeichnete, ist die der Galli, nach ihrem Stammort Bibbiena genannt. Francesco (1659—1739) baute das Theater zu Verona und das Theater Alberti in Rom. Auch in Wien hat er unter Leopold I. ein großes Theater erbaut. Er wurde von Joseph I. zum Hofarchitekten ernannt. Er hinterließ

---

[1]) Réflexions ꝛc. S. 19.

[2]) Die Abbildungen der Decorationen zur Finta Pazza erschienen von ihm Paris 1645.

auch ein Werk: „Architettura maestra dell' arti che le compongono.“ — Nach den Rissen des Fernando Galli (1653 geb.) wurde in Prag zur Krönung Karl's VI. ein prachtvolles Theater gebaut. Er gab verschiedene Werke mit Abbildungen seiner Decorationen und Erfindungen heraus, so Varie opere de prospettiva inventate da F. Galli Bibbiena und: Architettura e prospettive di Francesco Galli Bibbiena (1740). Seine Decorationen wurden wegen der malerischen Behandlung der Perspective gerühmt, die ihm den Namen des Paul Veronese der Bühne eintrug. Auch die venezianische Familie Mauri nimmt in der Geschichte des Bühnenwesens eine geachtete Stellung ein. Die Brüder Gasparo und Pietro blühten von 1670—90, Alessandro und Girolamo Mauri wurden unter Anderem 1717 zum Baue des großen Opernhauses nach Dresden berufen.

Die Einrichtung aller dieser Opernhäuser näherte sich schon den heutigen an. Die Bühne war mehrentheils eintheilig, das Orchester lag vor der Bühne, bisweilen so tief, daß es den Zuschauern unsichtbar blieb, wie bei dem großen Opernhause in Dresden. An das leise aufsteigende Parterre schloß sich ein Logenbau von 3, 4, ja in Venedig sogar bis von 7 Rängen, meist der oblongen Form der Theater folgend, zuweilen auch, wie in dem Theater zu Modena, in einer dem Halbkreis sich nähernden Rundung. Das Theater von Parma galt zu Riccoboni's Zeit für das schönste. Es war ganz amphitheatralisch gebaut. Das Mailänder galt für das größte. Das umfänglichste der damaligen Theater von Venedig faßte 1400 Personen. Die Maschinen- und Decorationskunst zog das Publicum bald noch mehr als Musik und Gesang an. Das Theater gerieth immer mehr unter die Herrschaft des Decorateurs und Maschinisten. Den Höhepunkt dieser Richtung scheint die Oper La divisione del mondo zu bezeichnen, welche der Marchese Rangoni 1675 auf dem Theater S. Salvatore aufführen ließ. Man sah darin alle Theile der Erdkugel sinnbildlich durch Maschinen der wunderlichsten Erfindung versinnlicht. Im Catone in Utica ward dem Julius Cäsar ein Schauspiel gegeben, bei welchem sich in der Luft eine Kugel aus der Tiefe des Theaters vorwärts bewegte, bis sie vor Cäsar angekommen in drei Theile zersprang, welche die zu seiner Zeit bekannten drei Theile der Welt veranschaulichten, während in dem ganz von

Gold und Edelsteinen glänzenden Inneren der Kugel ein Orchester der ausgezeichnetsten Musiker sichtbar wurde.

Nach Riccoboni war die Theilnahme der Zuschauer in den Theatern meist eine leidenschaftlich ungestüme. Der Beifall sprach sich in viva-Rufen und Applaus, das Mißfallen in dem Zuruf „va dentrò!“ aus, doch fehlte es auch zuweilen nicht an Schimpfworten und Werfen mit Früchten.

In Venedig zahlte man 16 Sous für den Eintritt und 10 Sous für den Sitzplatz. Logen wurden nur im Ganzen vergeben. Man miethete sie theils für das ganze Jahr oder auch für den Tag. Die Preise richteten sich im letzten Falle nach der Beliebtheit des Stückes. In Venedig spielte man vom Monat October bis Anfang der Fasten, in den Städten der Lombardei meist nur im Frühling. In Rom, wie schon berührt, nur die letzten acht Tage des Carnevals. In Venedig gingen die vornehmen Cavaliere meist nur maskirt in's Theater, die Courtisanen, die in einem der höheren Ränge saßen, ebenfalls. Die achtbaren Frauen, insbesondere die von Stande, dagegen stets ohne Maske. — Riccoboni erzählt, daß man in früherer Zeit einer ersten Singstimme für die Saison nur bis zu 120 écus oder 600 Francs zahlte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war dieser Preis bis auf 12 000 Francs gestiegen. Farinelli erhielt etwas später in London 2500 Pfd. Sterl. für das Jahr; Faustina Bordoni (nach Barthold[1]) bis zu 150 Pfd. Sterl. für einen einzigen Abend (?).

Die Ausrichtung der theatralischen Feste an den Höfen war von jeher mit einem zur Wirkung ganz unverhältnißmäßigen Aufwand betrieben worden. Es war auch der Grund, weshalb die Fürsten sich von diesen Vergnügungen mehr und mehr wieder zurückzogen, zumal der Luxus und die Kosten immer größer geworden waren. So soll 1647 die Einrichtung der Oper Orfeo zu Paris nach einer Flugschrift der Zeit 500 000 Frcs., nach anderen Angaben sogar eine Million[2]), die der Oper Circé unter Baltazarini (1581) aber 3 600 000 Frcs. gekostet haben[3]). Die Opern in Wien

[1]) A. a. O. S. 46.

[2]) Siehe Celler a. a. O. S. 75.

[3]) Celler, Les origines de l'opéra. Paris, Librairie académique.

kosteten unter Karl VI. fast immer um 60 000 fl. Die Kurfürsten von Baiern, Sachsen und der Pfalz, die Herzöge von Würtemberg waren nicht minder verschwenderisch. Doch auch die italienischen Fürsten blieben gelegentlich nicht dahinter zurück.

XI.

Die Oper im 18. Jahrhundert.

Fortschritte der Musik; Viadana; Carissimi; Corelli. — Die Oper Lully's. — Fortschritte der italienischen Opernmusik; Stradella; Scarlatti; die venetianische Schule. — Operndichtung; Stampigli; Apostolo Zeno. — Seine Reform; die historisch-heroische Oper. — Die Liebe und das Wunderbare in Drama und Oper. — Nachgiebigkeit gegen die Impresarien, Maschinisten und Sänger. — Das teatro alla moda des Benedetto Marcello. — Metastasio; sein Verhältniß zur Bulgarelli; erste Erfolge; Berufung nach Wien; Charakteristik seines Schaffens und Wirkens; Verschiedenheit ihrer Beurtheilung; seine Nachfolger. — Kampf der italienischen Oper mit der deutschen; Piccini. — Die opera buffa; Zwischenspiele; Pergolese, Logroscino und ihre Nachfolger. — Die Dichter der opera buffa; Casti; Lorenzi. — Einwirkungen der opera buffa auf die opera seria und die Gesangskunst. — Blüthe der letzteren.

Der Aufschwung, welchen die Oper gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts in Italien nahm, beruhte zum Theil auf der natürlichen Reaction, die ihr Verfall in allen denen hervorrief, welche an ihrer Entwicklung ein ernsteres Interesse nahmen — er forderte zu einer Reform derselben auf; mehr aber noch trug, wie dies ja fast bei jedem Fortschritt der Fall ist, das Hervortreten ausgezeichneter Talente mit dazu bei. Doch hatte diese Reform noch überdies zwei verschiedene Quellen; wie es ja zwei verschiedene Künste sind, welche an ihr vorzugsweise betheiligt erscheinen, die Musik und die Dichtung. Auch ging eine jede unabhängig von der anderen aus. Die der Musik, welche vornehmlich auf den Fortschritten, die sie inzwischen außerhalb des Theaters gemacht hatte, sowie auf der Entwicklung einer eigenen Oper in Frankreich beruhte, ging der der Dichtung der Zeit nach voran, welche hierzu die Anregung hauptsächlich von dem Aufschwung der französischen dramatischen Dichtung empfing. Auch verfolgten beide ein anderes Ziel, so daß sie sich in einem bestimmten

Umfange entgegenwirkten. Denn die Musik strebte sich unabhängiger, nicht sowohl von der Dichtung, als von dem Wortlaute derselben zu machen. Die Dichtung suchte dagegen ihre verloren gegangene Herrschaft über die in der Oper mit ihr zusammenwirkenden Künste, daher auch über die Musik wieder herzustellen. Beide kamen aber darin überein, die Oper, welche fast ganz in den Händen der Decorationsmaler, Maschinisten, Impresarien und der Gesangskünstler war, diesen wieder zu entreißen und sich und ihren höheren Zielen unterzuordnen.

Die vorerwähnten Fortschritte, welche die Musik seit Monteverde gemacht, waren in der That außerordentliche. Viadana hatte sie vollends aus den Fesseln der contrapunktistischen Behandlung, d. i. der mittelalterlichen Scholastik befreit, nachdem er erkannt, „daß ein streng contrapunktistisches Aussetzen der einzelnen Stimmen in der Begleitung nicht immer nöthig sei, wenn nur der entsprechende Accord da und mit dem vorangehenden und nachfolgenden Accorde richtig verbunden ist." — Carissimi vollzog dann die Trennung der noch ganz mit dem Recitativ verwachsenen Cantilene und bildete diese zur Arie aus. Corelli, welchen man den Begründer des Violinspiels genannt, stellte die orchestrale Bedeutung dieses Instrumentes in's volle Licht.

Von kaum minder förderndem Einfluß auf ihre Entwicklung in Italien war aber die eigenthümliche Form, welche die Oper unter den Händen Lully's in Frankreich gewonnen hatte. Lully (1633—87), von Geburt Florentiner, wurde bei seinen Operncompositionen hauptsächlich durch das Studium der Florentiner Musikschule geleitet. Besonders gewann Cavalli Einfluß auf ihn, zu dessen Serse er gelegentlich der Vermählung Ludwig's XIV. die Balletmusik schrieb. Sein Fortschritt lag vornehmlich darin, daß er das Recitativ durch dramatisches Pathos und angemessenere Accentuation zu beleben suchte, im Gegensatze zu demselben ein leichtflüssiges, volksthümlich-französisches Element in die Tänze und Chöre einführte und den orchestralen Theil der Oper weiter ausbildete, wie er denn an die Stelle der alten kurzen Toccata die zweitheilige Ouverture gesetzt hat.

Franzosen, wie Italiener haben immer den Einfluß, wenn schon nicht ganz leugnen, so doch herabsetzen wollen, den sie wechsel-

seitig von einander erfuhren. Es ist aber doch wohl kein Zweifel, daß Frankreich damals eine nicht unerhebliche Einwirkung auf Italien ausgeübt hat. Die Blüthe, welche zu dieser Zeit die Künste und Wissenschaften in jenem Lande gewonnen, verbunden mit dem Nachdruck, welchen das politische Uebergewicht den von ihr ausgehenden Wirkungen gab, erklärt es allein. Der Hof von Versailles war der Wallfahrtsort der Vornehmen, sowie der Männer von Geist aller Länder, das Muster und Vorbild fast aller Fürsten und Höfe Europa's geworden — wie hätte da wohl bei den intimen Beziehungen, die zwischen ihm und Italien noch insbesondere stattfanden, ein Einfluß ausbleiben können? „Luigi Rossi, Arcangelo Corelli und andere geschickte Italiener — heißt es daher bei Arteaga[1]) — brachten aus Frankreich weit deutlichere und bestimmtere Begriffe von der Harmonie in ihr Vaterland zurück. Sie verbanden nach dem Geschmacke des Lully richtigere Abschnitte mit ihr, warfen die übrige Künstelei weg und ließen sie mit mehr Genauigkeit und Lebhaftigkeit des Zeitmaßes fortschreiten." Die Aufnahme der französischen Ouverture ist ein weiterer Beweis.

Die Einwirkung all dieser Fortschritte auf die italienische Oper trat schon bei Cesti, noch mehr bei Alessandro Stradella hervor. Am glänzendsten, eigenartigsten und gradezu epochemachend aber bei Alessandro Scarlatti (geb. 1649 zu Trapani, gest. 1725), dem Gründer der neapolitanischen Schule. Bis zu ihm hatte die Musik in der Oper fast ganz im Banne des Wortlauts gelegen. Das melodiöse Element hatte bei dieser Art der recitativischen Behandlung zu keiner freieren selbständigen Entwicklung gelangen können. Es hatte nur zur Belebung des Recitatives beigetragen, demselben zum Schmucke gedient, ihm hier und da den Charakter der Cantilene gegeben oder sich höchstens in ganz schüchternen Ansätzen als Arioso hervorgewagt. Scarlatti befreite die Melodie aus diesem Zwange, er setzte dem Recitativ die Arie entgegen und gab dieser zugleich eine bestimmte Gliederung. Er bildete aber auch den orchestralen Theil der Oper mehr aus, indem er ihm das Streichquartett zu Grunde legte, dem Klangcolorit mehr Aufmerksamkeit zuwendete und der französischen Ouverture eine dem

[1]) A. a. O. S. 14.

rundcharakter seiner Musik, welcher der der Bewegtheit und Leichtüssigkeit war, entsprechende Form gab. Die Franzosen hatten dielbe zwar jetzt auch schon zu drei Theilen entwickelt, so jedoch, daß bei langsamere Theile den bewegteren Mittelsatz einschlossen. Scartti kehrte dieses Verhältniß gradezu um, indem er den langsameren, tragenen kurzen Mittelsatz in zwei bewegtere, lebhaftere Theile nfügte.

Die Wirkung dieser Neuerungen wurde damals als eine nz außerordentliche erachtet. Auch erhielt die Musik erst hierrch diejenige Freiheit, welche einen wahrhaft charakteristischen draatischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften zuließ und e befähigte, ihren vollen sinnlichen Zauber und Reiz zu entfalten. bies mußte um so fühlbarer werden, je größer und fruchtbarer Scarlatti's Talent und Erfindungskraft waren. Soll er doch underte von Messen, Motetten, Oratorien, Cantaten, und an 00 Opern geschrieben haben, welche für längere Zeit alle Bühnen uropa's beherrschten[1]). Sogar seine berühmten Zeitgenossen Lerenzi und Lotti konnten sich seinem Einflusse nicht ganz entehen, der noch lange durch die treffliche Schule nachwirkend ar, die er begründete und aus welcher Meister wie Durante und storga, ausschließlich für Kirchenmusik, und wie Leonardo Leo, rancesco Feo, Niccolò Logroscino und Adolf Hasse ir sie, wie für die Oper hervorgingen.

Es ist jedoch kaum ein großer und epochemachender Fortschritt t's Leben getreten, welcher seines Erfolges wegen, nicht auch in nseitiger und in äußerlicher Weise ergriffen worden wäre. So t auch Scarlatti nicht dafür verantwortlich zu machen, daß die äteren Operncompositionen der von ihm gegründeten neapolitaischen Schule immer mehr auf bloßen äußerlichen Melodienreiz usgingen und seelisch und geistig immer leerer wurden.

Was die Dichtungen betrifft, so waren es hauptsächlich zwei inwendungen, welche man gegen dieselben erhob; denn einerseits eschuldigte man sie, zu sehr einen immer geschmack- und sinn-

[1]) Zu seinen beliebtesten Opern gehörten: Teodora (1693), Il trionfo della bertà (1707), Il martirio di Santa Cecilia (1709), Tigrane (1715), Carlo, e d'Allemagna.

loſer werdenden Decorationsprunk zu fördern, andererſeits, in eben ſo geſchmackloſer Weiſe komiſche und tragiſche Elemente mit einander in der Operndichtung zu vermiſchen. Das letztere ſchreibt Arteaga beſonders dem Cicognini zu und ſoweit mir die Texte deſſelben bekannt geworden ſind, hat dieſer hierin allerdings kein gutes Beiſpiel gegeben, obſchon der ganz akademiſche Arteaga ſelbſt noch die ſchicklichſte Verbindung des Ernſten und Heiteren abgelehnt haben würde. Das Signal zur Reform kam auch hier wieder von Frankreich und es waren nicht wenige, welche den Erfolg der Lully'ſchen Opern weit mehr den Texten des Quinault, als der Muſik des erſteren zuſchrieben. Er begünſtigte jedoch noch immer die mythologiſchen Stoffe, wogegen das erſte Symptom einer Reform der Operndichtung in Italien ſich hauptſächlich durch die Aufnahme hiſtoriſcher Stoffe und durch Vereinfachung des Decorationswechſels kennzeichnet. Daß die Aufnahme hiſtoriſcher Stoffe allein zu keiner nennenswerthen Verbeſſerung geführt haben würde, beweiſt nicht nur Cicognini ſelbſt wieder, dem man die erſte heroiſche Oper zugeſchrieben hat, ſondern noch mehr der fruchtbarſte Operndichter jener Tage, Matteo Noris, der vorzugsweiſe hiſtoriſche Stoffe zu ſeinen vielen Operndichtungen wählte und doch ſeiner zügelloſen und bizzaren Erfindungen wegen berüchtigt war. Ein Fortſchritt zum Beſſeren zeigte ſich dagegen in den Arbeiten des Silvio Stampigli, welcher am kaiſerlichen Hofe zu Wien als Operndichter angeſtellt war, noch mehr aber in denen ſeines berühmten Nachfolgers Apoſtolo Zeno, der ohne Zweifel den entſcheidendſten Einfluß auf die Hebung der damaligen Operndichtung in Italien ausgeübt hat, wozu die übrige Bedeutung dieſes Mannes noch beitrug.

Apoſtolo Zeno[1]), aus altadeligem Geſchlechte entſtammend, wurde am 11. December 1668 zu Venedig geboren. Er verlor frühzeitig den Vater, welcher ihm durch den zweiten Gatten der Mutter, den Senator Pier Antonio Cornaro aber erſetzt wurde, der im Vereine mit dem Biſchof von Capo d'Iſtria, einem Schwager der Mutter, ſorglich um ſeine Erziehung bemüht war. Das

[1]) Francesco Negri, Vita di Ap. Zeno. 1816. S. auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 126. — Seine dramatiſchen Werke, von Gozzi herausgegeben, erſchienen in Turin, 1744. 10 Bde.

Talent des Jünglings entwickelte sich früh. Bereits mit
:en trat er mit einer kleinen epischen Dichtung L' incendio
to hervor, welcher rasch mehrere andere folgten. Inzwischen
issigte er aber auch seine gelehrten Studien nicht, so daß
r zu den bedeutendsten Gelehrten der Zeit gehörte. Be-
erwarb er sich um die Literaturgeschichte große Verdienste[1]).
: Oper, mit welcher Apostolo Zeno 1689 debütirte, Gl' In-
elici, unterscheidet sich noch wenig von den übrigen pasto-
oern der Zeit. Sein Temistocle (1696 im Auftrage Kaiser
s gedichtet) schlug zwar die Bahn der historischen Oper ein,
:lte die Liebe zum Nachtheil des ihn beseelenden historischen
noch immer eine zu vorherrschende Rolle. Erst in seinem
Vero (1700) ward die neue Gattung, die historisch-
che Oper, wahrhaft begründet. Ihm folgten Pirro (1704),
(1705), Agrippa (1706), L'amor generoso (1708) und
Pietro Pariati, mit dem er sich noch öfter zu gleichem
vereinigte, zusammen gedichtete Zenobia. Kurz vor dem
:n der letzteren hatte er in einer an den Pater Bouhours
en Streitschrift[2]), die großes Aufsehen erregte, die italienischen
gegen die von diesem im Journal de Trévaux erhobene
igung der Geschmacklosigkeit vertheidigt. 1710 eröffnete er
: Verein mit Maffei und dem Naturforscher Vallisnieri das
e de' Letterati d'Italia, die erste literarische Zeitschrift von
in Italien, durch welche diese Männer eine Reform der
Literatur in diesem Lande anstrebten und ihre Landsleute
bedeutendsten literarischen Erscheinungen des Auslandes be-
: machen bemüht waren.

hon im Jahre 1696 war vom deutschen Kaiser eine Ein-
an Apostolo Zeno ergangen, als Hofdichter in dessen Dienste
n. Sie hatte sich später wiederholt und auch eine andere
:rung dieser Art vom Markgrafen von Ansbachwar noch hin-
:n. Aber Apostolo Zeno hatte sie sämmtlich abgelehnt, weil

Seine wichtigsten Arbeiten dieser Art sind: Dissertazioni istorico-critiche
:ie agli istorici italiani. Ven. 1752. 4 Bde. — Compendio del vo-
: della crusca. 1705. 2 Bde. — Seine Epistola wurden von Monelli
5, 6 Bde., herausgegeben.

Lettera in difesa del Signor Marchese G. G. Orsi e di Torquato Tasso.

er mit seinem Herzen zu sehr am Vaterlande hing. Er begnügte sich lieber mit kleineren Stellen im Dienst dieses letzteren. Zuletzt war der Ertrag derselben aber doch ein zu ungenügender, als daß er der wiederholten ehrenden Aufforderung länger zu widerstehen vermocht hätte. So übersiedelte er denn im Jahre 1718 nach Wien und trat mit einem Gehalte von 4000 fl. als Hofpoet in die Dienste des Kaisers. Den Titel eines *ersten* Hofpoeten lehnte er indeß aus Rücksicht auf seinen Freund und mehrfachen Mitarbeiter Pietro Pariati ab, den er hier neben sich in einer ähnlichen Stellung fand. Wie hoch er aber auch in der Gunst des Kaisers hier stand und wie sehr man bemüht war, ihm in jeder Weise entgegenzukommen, so war die Liebe zu seiner Vaterstadt doch eine zu große, als daß er nicht immer auf's Neue versucht hätte, sich von seinen Verpflichtungen loszulösen. Selbst die wiederholt gewährte Vergünstigung eines längeren Urlaubs vermochte nichts, als seine Sehnsucht zu steigern. 1729 wurde ihm endlich die ersehnte Entlassung zu Theil, nachdem er dem Kaiser zuvor, frei von jedem kleinlichen Neide, als geeignetsten Ersatz den eben aufstrebenden Metastasio empfohlen hatte. Zeno lebte noch über zwanzig Jahre in seinem ihm über alles theuren Venedig, wo er im November 1750 hochgeehrt starb.

Zeno's Ruhm mußte zwar schon bei Lebzeiten gegen den Metastasio's zurücktreten, doch stellte ihn dieser selber sehr hoch. Auch Arteaga, der freilich ein stets bereiter Vertheidiger der Regelmäßigkeit ist, beurtheilte ihn zu seiner Zeit noch sehr günstig. „Unter den vielen Unternehmungen, — heißt es bei ihm — welchen er (Apostolo Zeno) sich zum großen Vortheil seiner Nation unterzog, war auch die Verbesserung des Dramas begriffen. Er verbannte die zügellosen oder vielmehr unanständigen Gewohnheiten, wodurch es entstellt war, und wo er nur im weiten Felde der Geschichte, in der er vorzüglich bewandert war, auffallende Beispiele von Vaterlandsliebe, von rühmlicher Ehrbegierde, von dauerhafter Freundschaft, von Hingebung und Treue in der Liebe, von Mitleid gegen Nebenmenschen, von Größe der Seele in Unglücksfällen, von Klugheit, Stärke und ähnlichen Tugenden fand, suchte er sie stets zum Schmucke des Theaters anzuwenden. Sein Styl ist correct und sich überall gleich, die Erfindung mannichfaltig, die Begebenheiten sind besser vorbereitet, als vor ihm geschah, und das Ganze schreitet

n schöner Ordnung fort. Besonders wurden von ihm geistliche Gegenstände meisterhaft und mit einer vor ihm ganz unbekannten Geschicklichkeit behandelt[1])." Schon er aber tadelt an ihm das bis uf einzelne Ausnahmen Unlebendige und den Mangel an dramaischer Verarbeitung des überladenen, wirr durch einander laufenden Details der Handlung, sowie das Gedehnte des Vortrags. Der Grundfehler lag aber darin, daß Zeno das Wesen der Oper nicht genügend erkannt hatte, daher er das, was mit ihren Mitteln darstellbar war, grade geflissentlich mied, und das darstellen wollte, wozu hre Mittel nicht ausreichten. Wohl waren die mythologischen Stoffe ehr abgenutzt und auch noch dadurch in Verruf gekommen, daß sie neist in einer alles poetischen Inhalts baaren Weise zur Darstellung gebracht und nur als Mittel für die Entfaltung einer nicht selten ganz scurrilen Pracht behandelt wurden. Allein Zeno und seine Nachfolger übersahen doch ganz, daß dieser ohne Zweifel einseitig und fehlerhaft gewordenen Behandlung ursprünglich eine sehr richtige Einsicht zu Grunde lag. Der menschliche Geist fordert neben der Befriedigung des Verstandes und des Gemüths auch eine Befriedigung der Phantasie und der geistigen Sinne und je mehr die Oper, ihrer Natur und ihren Darstellungsmitteln nach, in der Befriedigung der ersteren, daher auch in der Darstellung historischer Stoffe in Bezug auf Belehrung und sittliche Läuterung hinter der Tragödie zurückbleiben muß, weil eine solche Darstellung am zweckmäßigsten durch Begriffe und in der unmittelbarsten sinnlichen Form dieser letzteren, d. i. durch Rede, nicht aber in der nur mittelbaren des Tons, d. i. durch Gesang, zu erreichen ist, um so mehr findet sich die Oper auf einen der unmittelbaren Wirklichkeit enthobenen Boden, auf das Gebiet des Wunderbaren, des Romantischen verwiesen, auf dem die Phantasie und die geistigen Sinne ihr Recht fordern. Die historischen Begebenheiten enthalten zwar ebenfalls Empfindungen und Leidenschaften, welche an sich der musikalischen Darstellung fähig sind, allein sie sind hier fast immer mit Zwecken verbunden und ihnen untergeordnet, bei deren Darlegung und Verfolg Verstand und Vernunft die vorherrschende Rolle spielen und für welche sich daher auch die Sprache des Gesanges nicht so gut

[1]) A. a. O. II. S. 58.

eignet, wie die der Rede. Die historische Oper wird sich daher, um den für ihre Darstellungsmittel geeigneten Boden zu gewinnen, immer so viel als möglich auf das Gebiet des Romantischen hinüberspielen, romantische Elemente in sich aufnehmen müssen. Ein solches Element ist vorzugsweise die Liebe. Es ist aber zugleich dasjenige Pathos, welches, um ästhetisch bedeutend sein zu können, mit einer großen, jedes andere Pathos ausschließenden Stärke auftreten muß. Ebenso wie jedes eigentliche historische Pathos das Pathos der Liebe sich unterzuordnen hat, woraus sich ergibt, daß Zeno, indem er die Liebe, wo sie nicht die herrschende Leidenschaft war, von seinen historischen Dichtungen möglichst auszuschließen suchte, zwar vom Gesichtspunkt des historischen Dramas ganz Recht hatte, dafür aber an musikalischer Bedeutung verlor, Metastasio dagegen, indem er der Liebe überall Raum schaffte, zwar um so viel musikalischer in seinen Dramen erscheint, aber meist auf Kosten ihrer historischen Bedeutung und Wahrheit.

Wenn die Theoretiker der damaligen Zeit, ein Gravina, ein Muratori u. a. nach dem Vorgange des Aeschylos, Sophokles und Aristophanes die erotische Liebe nicht nur von der historischen Tragödie, sondern überhaupt von dem Drama, daher auch von der Oper ausgeschlossen sehen wollten, so war dies, was das erstere betrifft, eine Einseitigkeit, was aber das letztere angeht, zugleich noch ein völliges Verkennen des Wesens der Musik überhaupt. Es war dann wenigstens folgerichtiger, wie Muratori that, der Oper überhaupt jede Berechtigung abzusprechen und die Rückkehr zur früheren Würde des Dramas von ihrer Unterdrückung abhängig zu machen.

Wenn das Romantische und Wunderbare aber auch als der geeignetste Boden für die Oper erscheint, so bedingt dies darum noch keineswegs, daß sie auf dem der Wirklichkeit gar nicht gedeihen könne. Dies wird schon allein durch das Dasein der komischen Oper widerlegt, die sich fast ganz auf dem Boden der Wirklichkeit, und zwar der allerunmittelbarsten, entwickelt hat. Wohl aber wird hierdurch gefordert, daß der der Wirklichkeit entnommene Vorgang, die für ihre Darstellungsmittel geeignete Beschaffenheit haben muß was der komische Vorgang im Allgemeinen schon dadurch hat, daß

wir im Scherz eher geneigt sind, uns über die Bedingungen des Wirklichen hinwegzusetzen, worauf die Burleske beruht.

Andererseits wird man das Wunderbare, nicht wie dies bisher und auch später so oft noch geschah, schlechthin mit dem Sinnlosen, ja Unsinnigen verwechseln dürfen, da es vielmehr im höchsten Grade sinnvoll sein muß, um außer der Phantasie und den geistigen Sinnen auch noch Gemüth und Vernunft befriedigen zu können. Es wird sich im Wunderbaren, wie in einem Bilde, eine Wahrheit enthüllen müssen, welche vom Zauber desselben umglänzt und der Wirklichkeit, von der es doch erst abgeleitet worden, entrückt, ja gleichsam in eine höhere Ordnung der Dinge gehoben, doch auf sie immer noch anwendbar ist. Mit einem Worte: das Wunderbare wird immer nur als Symbol der Wahrheit erscheinen dürfen, wie dies im höchsten Sinne in Goethe's Faust, in Shakespeare's Hamlet der Fall, daher diese Dichtungen, obschon in ihnen das Wunderbare Eingang gefunden und sie durchaus romantisch sind, uns gleichwohl für die ersten aller neueren Tragödien, erfüllt von den höchsten Wahrheiten, gelten.

An irgend einen Ersatz für das aus der Oper entfernte Wunderbare mußten Zeno und seine Nachfolger um so mehr denken, als dies den Ansprüchen der Maschinisten und Decorateurs, sowie denen des mit ihnen hierin im Bunde stehenden Publicums entsprach. Zeno suchte und fand diesen Ersatz in der Fremdartigkeit des Costüms, der Architektur und der Landschaft. Er führte den Zuschauer in seiner Iphigenia nach Griechenland, in seinem Teuzzone nach China, in seiner Swanwita nach Schweden, in seiner Orsande nach Persien, in seinem Nitocri nach Aegypten u. s. f. Im Uebrigen aber ist es nur nöthig, die Berichte über die Aufführungen dieser und ähnlicher Opern zu lesen, um sich zu überzeugen, daß in ihnen der alte Ausstattungsprunk nur in einer anderen und leider in keiner wesentlich besseren Form wieder zurückkehrte. Besonders wurde in den Aufzügen eine ganz unsinnige und kostspielige Pracht, hauptsächlich durch die Vorführung fremder Thiere, entfaltet. Auch die Verwandlung der Scene behielt man, wennschon in beschränkterer Weise bei, indem man sich darauf berief, daß Aristoteles wohl Einheit der Handlung und Zeit, nicht aber Einheit des Orts verlangt habe. In gleicher Weise gaben die Componisten den Sängern nach, von denen ein

jeder beim Abgange seine Arie verlangte, die jetzt schon der Neuheit wegen als eine untrügliche Quelle des Beifalls erschien.

Wie wenig selbst in den 20 er Jahren des Jahrhunderts noch die angestrebten und zum Theil auch durchgeführten Reformen der Bühne, insbesondere der Oper, den Forderungen der Rigoristen und wohl auch der billiger Denkenden entsprachen, beweist eine kleine satirische Schrift, welche der berühmte Componist Benedetto Marcello im Jahre 1721[1]) (anonym und ohne Angabe der Erscheinungszeit) unter dem Titel: Teatro alla moda, veröffentlichte und die verschiedene Auflagen erlebte; wobei freilich zu bemerken ist, daß Marcello nicht frei von Schmähsucht und kleinlichem Neide war, wie das gegen seinen Lehrer Lotti gerichtete Pasquill (Lettera famigliare) beweist. Zunächst wird in diesem Teatro alla moda den Dichtern der Rath ertheilt, weder die Alten, noch Dante, Petrarca und Ariost zu studiren, wohl aber sich mit neuer Poesie zu versorgen, um dieser Gefühle, Gedanken und Verse entnehmen und für Nachahmung ausgeben zu können. „Der moderne Poet suche vor allem, sowohl was Zahl als Beschaffenheit betrifft, eine genaue Vorschrift des Impresarios in Betreff der Decorationen nach, die er in seiner Oper zu sehen wünscht, der Maschinen, die er in sie eingeführt wissen möchte, und der Duette und Arien, die er darin hören will. Dagegen ist es nicht weiter nöthig, an eine bestimmte Handlung zu denken, wenn er nur Vers für Vers vorwärts kommt. Je weniger das Publicum daraus klug wird, desto sicherer hält es aus Neugierde bis zum Schlusse aus. Besonders hat aber ein guter Dichter darauf zu achten, daß sämmtliche Darsteller, wennschon ohne weiteren Grund, des öfteren auf der Bühne zusammentreffen, damit er sie dann wieder einzeln nacheinander abgehen lassen kann, und jeder dazu seine Abgangsarie erhält. Um die Geschicklichkeit der Darsteller braucht er nicht weiter zu sorgen, genug wenn der Impresario gute Bären und Löwen, eine schön singende Nachtigall, Blitze, Donner und Erdbeben hat. Denn daß der Dichter mit einem Knalleffect schließt, ist ganz unerläßlich, wenn ihm sein Publicum nicht in der Mitte der Vorstellung davon laufen soll."

[1]) Nicht wie Arteaga will, kurz nach 1700. Marcello war überhaupt erst 1686 geboren.

In diesem Tone geht es nun weiter, und in ähnlicher Weise werd
dann Componisten, Musiker, Sänger, Impresarii, Maschinisten u
Maler, Tänzer, Komiker, Schneider, Comparsen und alles dur
gehechelt, was zu dem Theater in nur irgend einer Beziehung ste

Daß dieser Satire manches Wahre zu Grunde liegt, erhe
aus einer Stelle in Goldoni's Lebensgeschichte, welchem fast u
dieselbe Zeit von einem seiner Gönner, dem er einen Opernte
mitgetheilt hatte, folgender Rath ertheilt ward: „Ich sehe, daß S
Ihren Aristoteles und Horaz gut studirt und Ihr Stück nach d
Principien der Tragödie verfaßt haben. Sie scheinen daher ni
zu wissen, daß die Oper ein Werk voller Unvollkommenheiten u
nach Regeln und Gepflogenheiten zu ordnen ist, denen man bu
stäblich folgen muß, obschon sie alles gesunden Verstandes entbehre
Wenn Sie in Frankreich lebten, dürften Sie sich wohl, dem P
blicum zu gefallen, bemühen; hier aber müssen Sie vor allem d
Sängern und Sängerinnen zu gefallen, dem Componisten es re
zu machen und den Rath des Decorationsmalers zu erforsch
suchen, denn hier gibt es Regeln für Alles nnd es würde ein Ve
brechen gegen den heiligen Geist der Dramaturgie sein, wenn m
sie zu umgehen wagte. Lassen Sie mich Ihnen daher ein pa
dieser unverrückbaren Regeln sagen, die Sie nicht zu kennen scheine
Zuerst muß von den drei ersten Sängern, ein jeder seine fünf Ari
zu singen erhalten, zwei für den ersten, zwei für den zweiten u
eine für den dritten Act. Die Sänger der zweiten Partien mach
Anspruch auf drei solcher Stücke; die übrigen aber müssen sich m
nur einem, oder doch höchstens zweien begnügen. Sodann mu
der Dichter dem Componisten die verschiedenen Stimmungen a
geben, welche das Halbdunkel der Musik bilden sollen und sich wo
davor hüten, daß nicht zwei pathetische Arien unmittelbar auf ei
ander folgen. Derselben Vorsicht muß er sich auch in Betreff d
Bravourarien, der Actionsarien (airs d'action), der halbcharakteris
schen Arien, der Menuetten und Rondeaux befleißigen; vor alle
aber sich hüten, den Darstellern zweiter Rollen leidenschaftliche od
Bravourarien und Rondeaux zu geben. Diese armen Teufel müsse
sich mit dem behelfen, was für sie abfällt und dürfen niemals a
Beifall denken."

Es geht hieraus nicht sowohl hervor, daß die Reform Apostol

Zeno's keinen Erfolg hatte, denn gewiß bestand ein großer Unterschied zwischen den Operndichtungen des vorigen Jahrhunderts und denen seiner unmittelbaren Nachfolger, als vielmehr, daß, wie wenig der von ihm erwählte Weg auch zum wahren Ziele der Oper führte, es doch vielleicht nothwendig war, zunächst in so entschiedener Weise, wie er es gethan, mit der Vergangenheit zu brechen, um überhaupt nur irgend eine Besserung herbeiführen zu können. Doch war seine Dichtung zu streng, zu herbe und reizlos, um allseitig anerkannt und gefeiert werden zu können. Sie ging zu überwiegend auf moralische Wirkungen aus, als daß sie die Menge mit sich fortzureißen und zu elektrisiren vermocht hätte. Dies sollte und in um so berauschenderer Weise, seinem mit ungleich glänzenderem und reizvollerem Talente begabten Nachfolger Metastasio vorbehalten bleiben, dem erklärten Liebling der Zeit, des Glücks und der Musen.

Pietro Antonio Domenico Trapassi wurde, wie allgemein angenommen wird, im Januar 1698 in den bescheidensten Verhältnissen, der Sohn eines von Assisi nach Rom übersiedelten Krämers Felice Trapassi, in letzterer Stadt geboren[1]). Das Glück, das ihm auf allen seinen Wegen entgegen kam, wollte es auch, daß der schon früher erwähnte Gelehrte Gravina im Vorübergehen an dem Laden seines Vaters den kleinen Pietro einmal beim Recitiren eines improvisirten Liedchens belauschte. Er war davon so überrascht, daß er den alten Trapassi beredete, den Kleinen seiner Pflege und Erziehung anzuvertrauen. Ohne ihn grade an Kindesstatt anzunehmen, behandelte er ihn doch fortan wie seinen Sohn und taufte den Vaternamen desselben in den griechischen, voll- und wohltönenden Metastasio um. Das seltene Talent des Knaben entwickelte sich trotz der dem Naturell seines Geistes widersprechenden Wege, in die seines Wohlthäters Lehren ihn bannten, in bewunderungswürdigster Weise. Gravina wollte ihn nämlich zu einem Gelehrten erziehen,

---

[1]) Ueber den Tag seiner Geburt weichen die Nachrichten von einander ab. Von seinen vielen Lebensbeschreibern seien der Abate Cordora, Christini, Hiller (Leipz. 1786), Burney (Lond. 1796) u. A. genannt. Auch erschienen mehrere Biographien von ihm anonym, wie z. B. die von Assisi 1783 und von Venedig 1784. Außerdem finden sich Nachrichten über ihn in den Gesammtausgaben seiner Werke, so in der von Paris 1780 und Mantua 1816. Siehe über ihn auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 187 und Guerzoni, Teatro italiano nel Secolo XVIII. Mil. 1876. S. 82.

da er aber auch ſelbſt Tragödien ſchrieb und geſchrieben hatte, ſo engte er das poetiſche Talent ſeines Lieblings zwar ein, ohne es jedoch zu unterdrücken. Kaum 14 Jahre alt ſchrieb dieſer ſein dramatiſches Erſtlingswerk, die Tragödie Giuſtino, ganz noch am Gängelband ſeines geiſtigen Vaters. „Ich verfaßte ſie — ſchreibt er ſelber darüber — da noch die Autorität meines berühmten Lehrers meinem Geiſte nicht einen Schritt von dem Wege der gewiſſenhaften Nachahmung der Griechen abzuweichen erlaubte." Noch unter ſeiner Leitung trat Metaſtaſio in den geiſtlichen Stand, wahrſcheinlich, um eine beſſere Carrière machen zu können. Nur kurze Zeit ſpäter (1718) ſtarb aber Gravina. So aufrichtig der Schmerz und die Dankbarkeit Metaſtaſio's ohne Zweifel auch waren — er improviſirte zur Verherrlichung ſeines Lehrers eine Cantate in Terzinen (La strada di gloria) — ſo war dieſer Tod doch eine Art Befreiung für ihn. Die 15,000 Scudi, die ihm ſein Wohlthäter hinterließ, trugen noch dazu bei, daß er die erlangte Freiheit mit vollen Zügen genoß. Er ſtürzte ſich in den Strudel des geſellſchaftlichen Lebens, welches dem liebenswürdigen, geiſtvollen Jüngling mit all ſeinen Reizen entgegenkam, denen er aber auch nur zu bald ſeinen kleinen Reichthum völlig zum Opfer gebracht hatte. Er wendete ſich nun nach Neapel, das er ſchon durch Gravina kennen gelernt, und ergriff hier die Rechtscarrière, die für die einträglichſte galt. Sein wunderbares Improviſationstalent, verbunden mit dem Zauber ſeiner perſönlichen Erſcheinung, gewann ihm unter Anderen das Intereſſe der Herzogin Pignatelli d'Althan. In ihrem Auftrag dichtete er das Feſtſpiel Endimione zur Hochzeitsfeier ihres Sohnes mit der Prinzeſſin Sangro Belmonti (1721), auf ihre Empfehlung ein zweites Gli orti Esperidi zur Feier des Namenstages der Kaiſerin für den Vicekönig. Die Bahn, in welche er hierdurch geriſſen wurde, war freilich eine ganz andere, als die ihm Gravina einſt angewieſen. Er ſchätzte die Griechen und Römer noch immer, allein er legte ſich dieſelben auf ſeine Weiſe zurecht. Er bewunderte noch immer Arioſto, jedoch der weichere, empfindungsvollere Taſſo, den Gravina ſo entſchieden abgelehnt hatte, ſtand ſeinem Herzen jetzt näher. Die Spanier, die dieſer verabſcheute, Molière, Corneille und Racine, von denen dieſer nichts hören wollte, gewannen jetzt Einfluß auf ihn. Das muſikaliſche Schäferſpiel hatte ſeinem

Geist die Richtung auf das Empfindsam-Pathetische, auf das Musikalisch-Theatralische gegeben, und die Liebe befestigte ihn noch darin. Unter den Darstellerinnen seiner Orti Esperidi hatte die schöne Marianna Bulgarelli, gen. la Romanina, die Gattin des Niccolò Bulgarelli, als Egle seine Seele völlig gefangen genommen. Der Eindruck war wechselseitig und unter der Gunst des nachsichtigen Gatten, der den leidenschaftlichen Abate später sogar in sein Haus nahm, überließen die Liebenden sich frei und ungestraft ihren Empfindungen. Die Didone abatenata, die schöne Bulgarelli, war es denn auch, welche dem Dichter nicht nur die Idee zu seiner Didone abbandonata eingab, sondern auch selbst directen Antheil an ihrer Ausführung nahm. Sie entstand unmittelbar unter dem Einfluß der Liebe. Die Eifersuchtsscene des zweiten Actes soll nach den Versicherungen der Principessa Belmonti, welche die dritte, der für unseren Apollo in Liebe erglühenden Grazien, ganz Neapel für diese Dichtung in Spannung versetzt hatte, die Erfindung der Sängerin sein. Der Erfolg war ein ganz ungeheurer. Doch nicht die Musik des Sarra, selbst nicht die Verse Metastasio's, das Spiel und der Gesang der Romanina feierten nach der Versicherung Vieler diesen Triumph.

Ob sie wohl ahnte, als sie ihn 1724 im Teatro S. Bartolomeo errang und die Hörer zu Thränen bewegte, an die sich die Ueberlebenden noch in diesem Jahrhundert mit Rührung erinnerten, daß sie darin ihr eigenes Schicksal besang. Metastasio hatte es ihr zwar in seinem Eneo, den damals Grimaldi hinreißend vertrat, prophezeit:

D'ogni amator la fede
È sempre mal sicura:
Piange, promette e giura,
Chiede, poi cangia amore.
Facile a dir che muore,
Facile ad ingannar.

Im Jahre 1726 brachte in Rom der Siroë neue Triumphe und nur erst durch den Catone erlitt der Beifall eine Abschwächung. Nicht sowohl, daß hier der Held auf der Bühne selber den Tod erlitt, wenn dies auch Anstoß erregte, sondern die schwächliche Tragik des Dichters forderte den Spott des Pasquino heraus,

ſcher öffentlich ankündigte: „È invitato la compagnia della rte a dar sepoltura al cadavere di Catone, che giace estinto teatro delle Dame.“ Metaſtaſio nahm ſich den Wink zu rzen und ſchrieb fortan nur noch Dramen mit glücklichem Aus- ng. Wie er jedoch, um ſeine Operndichtungen für wahrhafte agödien im Sinne der Griechen ausgeben zu können, die Meinung trat, daß deren Tragödien durchaus geſungen worden ſeien, wie ferner, um den Decorationswechſel in ſeinen Stücken zu recht- tigen, den, wie ich glaube, richtigen Satz vertheidigte, daß Ariſto- es nur die Einheit der Handlung, nicht aber die von Zeit und rt als nothwendiges Geſetz aufgeſtellt habe, ſo drückte er nun zen die wirklich von dieſem Philoſophen ausgeſprochene Wahrheit, ß die Tragödie mit glücklichem Ausgang die ſchwächere ſei, das ige zu, weil dieſe dem ſchwächlichen Geiſte der Zeit und ſeinem lente, vielleicht auch der Gattung des muſikaliſchen Dramas beſſer ſprach.

So entſtanden in Rom noch Ezio, Semiramide riconosciuta, nteſa dei Numi, Aleſſandro nelle Indie und Artaſerſe, als ihn 29 plötzlich der Ruf an den kaiſerlichen Hof nach Wien über- ſchte, zu welchem ſeine Freundin, die Conteſſa d'Althan Pignatelli, inzwiſchen Wittwe geworden war und ſich der beſonderen Gunſt rl's VI. erfreute, die erſte Anregung gegeben hatte, wobei ſie jedoch n Apoſtolo Zeno noch unterſtützt wurde.

Wie anders als dieſer verhielt ſich jetzt Metaſtaſio jenem Ruf genüber. Er, den ſchon die Liebe hätte zurückhalten ſollen, f noch in demſelben Jahre in der Kaiſerſtadt ein, weil die Bul- relli zu edel war, ſich ſeinem Ruhm in den Weg zu ſtellen. Er tte nichts von der Vaterlandsliebe Apoſtolo Zeno's und ſeines enen Temiſtocle, dem er auf die Frage des Serſe, was ihn denn ſehr an ſein Vaterland feſſele, die ſchönen Worte in den Mund legt hat:

Tutto, o Signor, le ceneri degli Avi,
Le sacre leggi, i tutelari Numi,
La favella, i costumi,
Il sudor, che mi costa,
Lo splendor, che ne trassi —
L'aria, i tronchi, i terren, le mure, i sassi.

Wogegen er selbst mit tiefster Befriedigung auf seine erste Unterredung mit dem Kaiser zurückblicken konnte, an den er, wie er berichtet, fußfällig folgende Ansprache hielt:

„Ich weiß nicht, was größer ist, mein Glück oder meine Verwirrung, mich zu den Füßen Eurer Kaiserlichen Majestät zu befinden. Es ist dies ein Augenblick, nach dem ich schon seit den frühesten Tagen der Kindheit gestrebt. Und nun befinde ich mich nicht nur dem größten Monarchen der Erde gegenüber, sondern mich auch durch den glorreichen Titel geehrt, sein wirklicher Diener zu sein. Ich weiß, wozu diese Auszeichnung mich verpflichtet und bin mir der Schwäche meiner Kraft bewußt. Könnte ich mit dem Opfer meines Bluts zum Homer werden, so würde ich es freudig vergießen. Wie groß aber auch meine Schwäche ist, so weiß ich doch, daß sie die Nachsicht Eurer Majestät nicht erreicht, auch hoffe ich, daß mir das Bewußtsein, der Dichter des Kaisers zu sein, diejenige Begeisterung ertheilen wird, die ich von meinem Talent nicht zu erhoffen vermag."

Dieses Ruhmes, dieser Ehre willen, verließ also Metastasio das Weib, das ihm den Weg zu seinem Ruhme gebahnt und für das ohne ihn die Bühne und bald auch das Leben keinen Reiz mehr zu haben schien, denn schon nach zwei Jahren entsagte sie jener und nach noch zwei anderen Jahren (1734) verließ sie auch dieses, ohne den Mann ihres Herzens vielleicht wieder gesehen zu haben, dessen sie auch noch im Tode gedachte, indem sie denselben zum Erben der Hälfte ihres nicht unbeträchtlichen Vermögens einsetzte[1]).

Man hat es gepriesen, daß Metastasio die Annahme der immerhin bedeutenden Summe von 25,000 Scudi verweigerte und sicher war an dieser Handlung der Edelmuth seines Herzens betheiligt. Doch mochte es ihm wohl auch widerstehen, dem Manne, welchem er schon das Herz der Gattin entrissen hatte, wennschon das formelle Recht dazu auf seiner Seite war, noch die Hälfte ihres Vermögens zu nehmen. Ob sich in diese Empfindungen noch andere Bedenken mischten, will ich dahin gestellt sein lassen. Nach der Erzählung des Castraten Finazzi, von welcher Lessing berichtet, würde er sich freilich nicht frei gegen seine frühere Geliebte gefühlt haben

---

[1]) Fétis in seinen Biographies des Musiciens gibt an, daß die Bulgarelli unter dem Namen Giusti 1725 in Wien und 1726 in Prag und Breslau gespielt habe, 1728 aber nach Italien zurückgekehrt sei. Er geht dabei von der Ansicht aus, daß zu jener Zeit Metastasio bereits in Wien war, was unrichtig ist, daher wohl auch die übrigen hierauf bezüglichen Angaben, die in Mendel's musikalisches Lexikon übergingen, zweifelhaft werden.

können. Es iſt wohl möglich, daß die Bulgarelli ſchon deshalb keine Anſtrengungen machte, ihn von ſeiner Ueberſiedlung nach Wien zurückzuhalten, weil ſie ihm folgen zu können und durch ihn ebenfalls einen Ruf nach Wien zu erhalten hoffte. Finazzi behauptet, daß Metaſtaſio dies aber vereitelt und ſogar einen Cabinetsbefehl ausgewirkt habe, der ſie verhinderte, die kaiſerlichen Grenzen zu überſchreiten. „Die Romanina — heißt es dann weiter — wurde raſend darüber und wollte ſich in der erſten Wuth das Leben nehmen, verwundete ſich auch die Bruſt mit einem Federmeſſer. Die Wunde war zwar nicht tödtlich; ſie ſtarb aber doch nicht lange darauf aus Gram und Verzweiflung. Deſſenungeachtet vermachte ſie dem Metaſtaſio die Hälfte ihres anſehnlichen Vermögens und die andere Hälfte ihrem Mann.“ Indeſſen ſpricht Manches gegen dieſen Bericht, der nirgend ſonſt eine Beſtätigung findet, ſowohl das Teſtament Marianna's, wie der freundſchaftliche Briefwechſel, welchen ſie mit Metaſtaſio bis zu ihrem Tod unterhielt. Es iſt auch nicht ausgemacht, daß die Bulgarelli während dieſer Zeit nicht doch einmal in Wien geweſen iſt. Im Uebrigen gingen aber die Wünſche ihres von Sehnſucht und Liebe glühenden Herzens nicht in Erfüllung.

Metaſtaſio war jetzt in ſeine reifſte Dichtungsperiode getreten und errang ſich durch ſeinen Adriano in Siria, ſeinen Demetrio, ſeine Clemenza di Tito, ſeinen Ciro riconosciuto, ſeinen Temiſtocle einen Ruhm, wie vor und nach ihm kein Operndichter. Alle Höfe riſſen ſich um ſeine Werke, die Componiſten wetteiferten, ſie in Muſik zu ſetzen, die Fürſten ihn für ſie auszuzeichnen. Die meiſten derſelben wurden zuerſt von dem kaiſerlichen Kapellmeiſter Caldara componirt. Auch Haſſe gehört, neben Leo und Pergoleſe, zu ihren vorzüglichſten Componiſten.

Von 1740 fing die dichteriſche Fruchtbarkeit Metaſtaſio's an abzunehmen. Der in dieſem Jahre begonnene Attilio Regolo, von ihm für ſein beſtes Werk gehalten, wurde erſt 1749 beendet. Der Tod Karl's VI. und die ſich hieran für Oeſterreich knüpfenden Folgen mögen darauf eingewirkt haben. Dazwiſchen lagen nur noch zwei andere Opern und im nächſten Decennium ward es nicht beſſer. Guerzoni glaubt, daß die dichteriſche Kraft in ihm ſo früh ſchon verſiecht geweſen ſei. Doch war ihm die Leichtigkeit ſeines improviſatoriſchen Talents, auf welcher zum Theil die Vorzüge und die Schwächen ſeiner Werke

beruhen, noch immer geblieben; nur die inneren Antriebe fehlten. Das Feuer seiner Jugend war verglüht und auch die Zeit war eine andere geworden. Die Welt ward durch die Kriegsdrommete aus den sanften Träumereien geschreckt, in welche die Muse Metastasio's sie eingelullt hatte. Seine letzte Operndichtung war der Ruggiero, den er 1773 zur Feier der Uebernahme der Statthalterschaft Mailand durch den Erzherzog Ferdinand schrieb. Nur wenige Jahre nach der ihm vorausgegangenen Kaiserin Maria Theresia starb er am 12. April 1783, im 84. Jahre seines ruhmvollen Lebens. Da seine Geschwister schon vor ihm gestorben waren, hinterließ er sein ansehnliches Vermögen der Familie Martinez, in deren Hause er über 50 Jahre in Wien gelebt hatte.

Metastasio war mehr eine schöne, als eine große, vielleicht selbst als eine edle Natur. Um das letztere im vollen Sinne des Wortes sein zu können, besaß er zu sehr den Egoismus der ersteren, war er zu sehr den Annehmlichkeiten eines heiteren Lebensgenusses ergeben. Schon sein priesterlicher Stand, der ihn, den Liebling der Liebe, zum Cicisbeate verurtheilte, wirft ein zweideutiges Licht auf ihn. Er liebte und besang viele Tugenden, welche im vollen Umfange ausüben zu können, er zu schwach gewesen sein würde. Daher er wohl auch seinen Helden fast immer die äußerste Probe derselben zu bestehen ersparte, eine Schwäche, die den meisten seiner tragischen Conflicte die Spitze abbricht. Da er überall die Mittel für einen gütlichen Austrag derselben bereit hielt, so kommt es bei ihm auch nie zur Erschütterung. Er ist der Dichter des Rührenden, Schmelzenden. Er würde auch tragische Erschütterungen erstrebt haben, wenn seine Zeit es dringend gefordert hätte, gewiß aber weniger glücklich, weniger wahr und natürlich darin, als in diesem gewesen sein. Es ist nicht grade wahrscheinlich, daß Metastasio sich groß im Unglück gezeigt haben würde, aber es beweist eine gewisse Größe im Glück, daß es ihn nie überhob. Er schlug alle persönlichen Auszeichnungen, Orden und Würden, aus, war ein steter Wohlthäter seiner Familie, hülfreich gegen jeden, der seine Unterstützung in Anspruch nahm, wohlwollend gegen alle, mit denen er verkehrte, dankbar für jeden ihm geleisteten Dienst und daher trotz seiner bevorzugten Stellung ohne Feinde und Neider. In seiner Anerkennung vereinigten sich zu seiner Zeit die bedeutendsten Männer der ver-

iedenſten Geiſtesrichtungen aller Nationen, ſelbſt ein Voltaire und
ouſſeau. Alfieri war vielleicht der Erſte, welcher ein offenes Ver-
mmungsurtheil gegen ihn ausſprach. Und doch iſt heute ſeine
ichtung, welche ſo viele Jahre die Gebildeten von ganz Europa
Bewunderung und in Entzücken verſetzte, ſo gut wie verklungen,
d kaum noch von einem anderen als einem literariſchen Intereſſe.

Dieſe außerordentliche Verſchiedenheit ihrer Würdigung beruht
f der Verſchiedenheit des Geiſtes der beiden Zeitalter, auf der
erſchiedenheit ihrer poetiſchen Anſchauungen. Metaſtaſio und ſeine
it erblickten in der Oper noch die vollendetſte Form der Tragödie,
s ſind dieſe beiden Dichtungsformen dagegen zwei ganz ver-
iedene Gattungen der dramatiſchen Poeſie; wir verlangen von
r einen etwas weſentlich anderes, als von der anderen, weil die
ittel beider und deren Wirkungen verſchiedene ſind. Uns können
her ſeine Werke weder als Opern, noch als Tragödien befriedigen;
entſprechen weder dem Maßſtab, welchen wir an die einen, noch
m, welchen wir an die anderen legen; daher er, obſchon er von
ner Zeit als der größte Operndichter gefeiert wurde und in vieler
eziehung ſelbſt noch jetzt dieſen Namen verdient, heute doch kaum
n einem Componiſten mit Vortheil benutzt werden könnte. Von
ſeinen Opern hat ſich, und nur durch die Muſik eines Mozart,
ie einzige, La clemenza di Tito, mit Mühe lebendig auf der
ühne erhalten.

Auch daß Metaſtaſio vor allem ein höfiſcher Dichter war,
nte zu ſeiner Zeit nicht ſo empfunden werden, wie heute, weil
Oper damals noch ein überwiegend höfiſcher Kunſtgenuß war.
x er dem Geiſte der Galanterie ſeiner Zeit einen ſie veredelnden
halt zu geben ſuchte, ſo gewann ſeine Dichtung hierdurch noch
i allgemein menſchliches Intereſſe. Doch wiegte er die ſich an
nen idealiſirenden Darſtellungen berauſchende und ſich in ihnen
ſpiegelnde Zeit auch in gefährliche Selbſttäuſchung ein. Wenn
n dagegen heute ſeinen Darſtellungen Mangel an Tiefe vorwirft,
nn man an ihm zwar rühmt, daß er ſelbſt unbedeutenderen, ge-
ihnlicheren Gedanken einen Ausdruck zu geben verſtanden habe,
rch welchen ſie eine ganz neue, überraſchende, einſchmeichelnde
er auch fortreißende Bedeutung gewannen; dafür aber tadelt, daß
ne Gedanken doch meiſt auf nichts anderes als einen Gemeinplatz

hinauslaufen, so übersieht man dabei, daß vieles, was uns heute als Gemeinplatz erscheint, dies zu seiner Zeit noch nicht war, wie ja selbst der Zauber seines Ausdrucks schon vielfach zu sehr verblaßt sein dürfte, um noch so voll wie damals auf uns wirken zu können. Es ist möglich und bei der improvisatorischen Natur seines Talents sogar wahrscheinlich, daß er einer größeren Vertiefung der Gedanken nicht fähig war, gewiß aber ist, daß die Musik, welche nur Empfindungen, doch nicht Gedanken darstellen kann, von einer größeren Vertiefung der Gedanken einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen nicht fähig gewesen sein würde. Selbst einer größeren Vertiefung der Empfindung bedurfte sie nicht, weil sie hierzu wieder selbst die Mittel besaß; was auch von der Individualisirung der Charaktere gilt, in welcher der Dichter unstreitig mit Vortheil viel weiter gegangen sein könnte. Daß es gleichwohl von ihm nicht geschah, mag allerdings auf eine Schranke seines dichterischen Vermögens hinweisen. So monoton uns aber auch heute beim Lesen seine Stücke, so generell gezeichnet seine Gestalten erscheinen, so haben sie damals doch ohne Zweifel durch die Darstellung ein ungleich individuelleres Gepräge erhalten. Selbst schon der Schauspieler kann in dieser Hinsicht der Dichtung so Vieles hinzubringen, wie denn in der That des Dichters Didone abbandonata in der schauspielerischen Darstellung der Ristori nach dem Urtheile Guerzoni's selbst noch in unseren Tagen eine ganz bedeutende Wirkung hervorgebracht haben soll.

Daß Metastasio der Liebe in seinen historischen Dichtungen einen zu großen Raum gestattete, daß dies zum Nachtheile des geschichtlichen Pathos, und der dieses vertretenden Helden geschah, ist einer der hervortretendsten Fehler derselben. Die Liebe sank nur zu häufig hierbei zum bloßen Verliebtsein herab. Ein verliebter Held wird aber immer an der Grenze des Lächerlichen stehen, wenn er sie nicht überschreitet. Die Schwächlichkeit von Metastasio's Tragik ist schon früher berührt worden, aber auch in Bezug auf das bloße Dramatische ist die Mangelhaftigkeit der Motivirung an ihm sehr häufig zu rügen. Seine Erkennungen und Katastrophen sind nur zu oft durch ganz äußerliche Mittel herbeigeführt und werden zu deutlich vorausgesehen, um ergreifen zu können. Andererseits ist aber die Entwicklung bei ihm auch nicht selten voll Spannung.

„Vielleicht — sagt A. W. Schlegel — hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufassen. Seine Lieder sind fast immer der gediegenste Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt." Die einfache Natürlichkeit, die geistige Anmuth und durchsichtige Klarheit seiner Sprache und seines Vortrags, machten ihn populär. Wie Cicognini, nur mit mehr Geschmack, wenn auch mit minderer Wirkung, liebte auch er es, längere Stellen in kurzen abgebrochenen und epigrammatischen Sätzen auszuführen.

Von den Dichtern, welche die ernste Operndichtung unter dem Einflusse und nach dem Vorbilde Metastasio's neben und nach ihm weiter pflegten, seien Migliavacca, Olivieri, Cigni, Damiani und besonders der Neapolitaner Saverio Mattei hervorgehoben. Andere folgten mehr den von Quinault gegebenen Mustern, so Casalbigi, dessen Orfeo und dessen Alceste sich durch Gluck's unsterbliche Schöpfungen noch immer auf der Bühne erhalten haben.

Die Italiener, welche bisher in der Oper die Lehrmeister des übrigen Europa gewesen waren, sollten nun selbst mit ihren gelehrigen Schülern in den Kampf um den weiteren Einfluß treten. Schon war es Hasse gelungen, den berühmten Componisten und Gesangslehrer Porpora in Schatten zu stellen und vom Dresdener Hof zu verdrängen. Doch war dies noch keine Niederlage der italienischen Kunst. Auch diese sollten sie aber bald in dem Kampfe erleben, welcher zwischen der deutschen und italienischen Oper auf französischem Boden geschlagen wurde. Von den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervortretenden Componisten der opera seria gehörten Jomelli, Guglielmi und Piccini[1] zu den bedeutendsten. Besonders letzterer bezeichnet einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung der Oper, insofern er die einzelnen

[1]) Niccolò Piccini, 1728 zu Bari geboren, 1800 zu Passy gestorben, begründete seinen Ruhm durch die Opern Zenobia, Cechina und l'Olimpiade. Seine Fruchtbarkeit war eine ganz ungeheuere, da er nur allein bis zum Jahre 1770 an 130 Opern geschrieben haben soll. Für seine besten Werke galten der Atys und der Didone.

Stimmen mehr individualisirte, die Form der Arie erweiterte, das Rondeau auf sie anwendete und das Ensemblestück (eine Erfindung Logroscino's) weiter ausbildete. Er hatte in Rom mit der Nebenbuhlerschaft Anfossi's und kurze Zeit später in Paris mit der des hier aufblühenden Gluck zu kämpfen. Das letztere führte zu einer Parteiung, welche in solcher Leidenschaftlichkeit aufflammte, daß sie jedes andere Interesse des Tages verschlang. Das Uebergewicht neigte sich längere Zeit auf die Seite Piccini's; bis die Parteien zur völligen Austragung des Streits beiden Tonsetzern das gleiche Thema, die Iphigenie in Tauris, zur Behandlung gaben. Auch jetzt noch schwankte der Kampf, obwohl der Uebertritt Rousseau's auf Gluck's Seite schon von bedeutender Wirkung war, den Ausschlag gab aber erst der wackere Piccini selbst, der groß genug dachte, sich für überwunden zu erklären. Leider mußte es auch wieder ein Italiener, Salieri, sein, welcher, ein Schüler Gluck's, ihn gegen dessen Landsleute in Deutschland vertrat.

Inzwischen war der opera seria im eigenen Lande eine nicht minder mächtige Gegnerschaft in der opera buffa entstanden, welche das Interesse bald so sehr gefangen nahm, daß besondere Theater für sie begründet wurden und einzelne Orte sich fast nur auf ihre Pflege beschränkten. Schon während des 17. Jahrhunderts waren erneute Versuche, eine komische Oper in's Leben zu rufen, gemacht worden. Sie hatten aber so wenig Erfolg gehabt, daß sich nur mit Mühe einige bestimmtere Nachrichten darüber auffinden lassen. Unter den Dichtern hebt Arteaga den Francesco Sbarra und dessen La verità rimanga hervor. Außerdem führte Cicognini, wie schon berührt, komische Elemente in die ernste Oper ein. Allein alle diese Versuche führten keineswegs zu derjenigen komischen Oper, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts zur Entwicklung kam. Diese ging vielmehr aus den Zwischenspielen und zwar aus derjenigen Gattung derselben hervor, welche sich aus den volksthümlichen Formen der frottole und villanelle entwickelt hatten. Es wird daher hier der Ort sein, ein paar Worte über die seltsame Erscheinung der Zwischenspiele überhaupt zu sagen, die damals eine so große Rolle auf dem Theater der Italiener spielten, daß sich sogar eine besondere Gattung von Darstellern für sie, die Intermezzisten, gebildet hatte.

Jedes Kunstwerk verlangt eine gewisse Gliederung, jedes größere

in der Zeit verlaufende Kunstwerk bestimmte Ab- und Einschnitte, welche letztere zugleich Ruhepunkte, sowohl für den Darsteller, wie für den Zuschauer, bilden. Bei den Alten hatte der Chor, aus welchem das Drama hervorgegangen war, schon damals derartige Ruhepunkte veranlaßt, als er noch an der Handlung unmittelbar selbst mit betheiligt war. Allmählich aber sank er, das Stück in eine bestimmte Zahl Acte zerlegend, zum bloßen Zwischenspiele herab, welches sich hierdurch ganz organisch aus dem Drama entwickelte. Zwar möchte es scheinen, daß für den Zuschauer der Zweck der Erholung durch eine völlige Unterbrechung der Anschauungsthätigkeit, durch die leere Pause, viel sicherer erreicht würde. Allein die Erfahrung lehrt, daß diese ihn allzusehr aus der Illusion reißt und bei nur einigermaßen verlängerter Dauer durch Langeweile ermüdet und zur Ungeduld reizt. Besonders schien es bei der Tragödie geboten, die künstlerische Stimmung, in welche das Kunstwerk den Zuschauer versetzt hatte, in einer bestimmten Weise fortzuerhalten, daher die Alten bei ihr den Chor nie völlig aufgaben. Bei der Komödie scheint man ihn aber sehr bald durch Musik oder Tanz ersetzt zu haben.

In Italien nahm man bei der Renaissance des Theaters mit der Tragödie auch den Chor, doch fast nur im Sinne des Zwischenspiels wieder auf. Bei der Komödie und Pastorale führte man dagegen besondere Zwischenspiele, Intermedien oder Intermezzi, ein, welche den Chor dann auch bald aus den Tragödien verdrängten. Da diese Vorstellungen zunächst fast nur in den Häusern der Großen und bei festlichen Gelegenheiten stattfanden, so wurden sie nicht selten zu einer dem Geschmacke der Zeit entsprechenden Prachtentfaltung, zu welcher das Stück selbst meist keine Gelegenheit bot, sowie auch dazu benützt, der Feier des Festes einen allegorischen Ausdruck zu geben. So bildeten diese Zwischenspiele, in welchen die Kunst des Malers, des Maschinisten, der Musik und des Tanzes mit der des Dichters nicht selten zusammenwirkten, die breite kostbare Umrahmung der einfachen Lustspiele und Tragödien. Sie waren meist von mythologisch-allegorischem, zuweilen aber auch von groteskem oder burleskem Charakter. Als diese Spiele aber mehr an die Oeffentlichkeit traten und zu Unterhaltungen eines größeren Publicums wurden, mußte sich auch der Charakter derselben verändern. Sie

wurden einfacher und minder koſtſpielig. Geſänge von Madrigalen, Frottolen und Villanellen oder auch Tänze traten an ihre Stelle, ſowie kleine, theils heitere, theils burleske Stücke in dialogiſcher Form, welche im Norden auf die Contraſti, im Süden auf die farse cavajoli zurückweiſen mochten. Im Gegenſatz zu den Intermedien, die wir aus den Feſtſpielen der Cavalieri, Malvezzi, Maruzio kennen lernten, ſcheinen ſich ſo, beſonders in Neapel, kleine komiſche Geſangszwiſchenſpiele ausgebildet zu haben, die meiſt aus nur zwei Perſonen beſtanden. Erſt die von Scarlatti ausgehende Richtung der Muſik, welche dem muſikaliſchen Ausdruck eine größere Beweglichkeit und in der Melodie das hierzu geeignete Mittel verlieh, hat aber dieſe Spiele zu höherer Entwicklung und in den Händen bedeutenderer Talente auch zu hervortretender Bedeutung gebracht. Zuweilen hatten dieſelben etwas von der Parabaſe der alten griechiſchen Komödie. Der Dichter wendete ſich, wenn auch nicht direct in der monologiſchen, ſo doch indirect in der dialogiſchen Form an das Publicum, um die auf und in den Theatern eingeriſſenen Mißbräuche zu verſpotten. Vielleicht gab Grazzini in ſeinem Vorſpiel zur Hexe das erſte Beiſpiel hierzu. Hier wird in dem Geſpräch zwiſchen Argument und Prolog ſogar der Mißbrauch der Intermedien ſelbſt ſatiriſch beleuchtet. Von ähnlichem Charakter und Inhalt ſind aber auch die von Metaſtaſio zu ſeiner Didone abbandonata gedichteten Intermezzi, deren Perſonen Dorina, eine Primadonna, und Nibbio, ein Dichter ſind. In ihnen wurden die damaligen Zuſtände der Oper verſpottet. Möglich, daß das Teatro alla moda die Anregung dazu gab.

Epochemachend war aber doch erſt die Serva padrona, mit der Giambattiſta Pergoleſe im Jahre 1730 einen ungeheuren Erfolg errang und die auch 22 Jahre ſpäter bei ihrem Erſcheinen in Paris wieder eine muſikaliſche Revolution hervorrief. Berühmt waren die Arien: „Sempre in contrasti“ und „A Serpina pensarete“, ſowie das Duett „La conosco a quegl' occhietti“. — Es gab nach dieſem Erfolge bald keinen Componiſten, beſonders der neapolitaniſchen Schule, welcher ſich nicht in dieſen von Logroſcino (1700—1763), den man den Dieu du genre bouffon genannt, zur komiſchen Oper erweiterten Intermezzi und in der ſelbſtſtändigen komiſchen Oper verſuchte. Leo, Jomelli, Piccini, Guglielmi,

Anfossi, Paisiello, Galuppi, Salieri, vor allen aber Domenico Cimarosa (1757—1801), ein Schüler Piccini's und Sacchini's, sowie Fioravanti (1770—1837), welche als Meister des komischen Styls glänzten, erfüllten die Theater Europa's mit ihren reizenden Melodien — und doch haben sich von ihren unzähligen Opern kaum noch Cimarosa's: Il matrimonio segreto und Fioravanti's: Le cantatrici villanelle auf der Bühne zu erhalten vermocht.

Von den komischen Operndichtern mögen zunächst Sebastiano Biancardi und Gennaro Antonio Federico genannt werden, von dem Signorelli mit Ueberschwang sagt: „Wer vermöchte an Grazie mit ihm wohl zu wetteifern, der durch das tizianische Colorit seiner Gestalten so unnachahmlich ist?" Sein Frate innamorato wurde 1732 von Pergolese componirt. Im volksthümlichen Genre erwarben Pietro Trinchera und Palomba große Beliebtheit. Ersterer wurde ein Märtyrer seiner Kunst, da er wegen Verspottung eines Einsiedlers in seiner Tavernola avventurata in's Gefängniß gesteckt wurde, wo er auch starb. In einem höheren Sinne faßte Giambattista Casti, den auch Goethe hervorhebt, in seinem Teodoro, Re di Corsica, in L'Antro di Trofonio (beide von Klein ihrem Inhalte nach mitgetheilt) und in La congiura di Catilina dieses Genre auf. Auch Gigli und Goldoni zählen zu den beliebteren komischen Operndichtern des Zeitraumes. Als der bedeutendste ist aber der Neapolitaner Giambattista Lorenzi (gest. 1805) zu nennen. Luigi Settembrini[1]) schreibt ihm sogar eine Aristophanische Ader zu. Er verfaßte um die Mitte des Jahrhunderts Stegreifspiele, welche im Hause des Herzogs Carlo Caraffa aufgeführt wurden, und in denen er mitspielte. Später wurde er auch als Director der theatralischen und musikalischen Unterhaltungen an den Hof gezogen. Im Jahre 1767 trat er mit seinem Idolo Cinese, 1768 mit La luna abitata und 1775 mit seinem Socrate immaginario hervor, den drei berühmtesten seiner verschiedenen, theils von Paisiello, theils von Piccini componirten Opern[2]). Er ist voller Witz, Anmuth und Drollerie und

[1]) Lezioni di Letteratura italiana. (Napoli 1876.) III. S. 141.

[2]) Seine Werke erschienen unter dem Titel: Opere teatrali di Giambattista

immer ganz volksthümlich. Seine Sprache, mit dialektischem Anflug, ist von musikalisch-komischem Reiz. Von den burlesken Klangwirkungen derselben mag der famose Orakelspruch als Probe dienen, welchen er in seinem Socrate dem Plato in' den Mund gelegt hat:

Sa che sa, se sa, chi sa;
Che se sa, non sa, se sa:
Chi sol sa che nulla sa.
Ne sa più di chi ne sa.

Es ist von mir schon dargelegt worden, warum die komische Oper auf dem Boden der Wirklichkeit, auf welchen die Oper im 18. Jahrhundert überhaupt verlegt worden war, besser als die opera seria gedeihen konnte. In ihr finden grade diejenigen Empfindungen, welche mehr als alle anderen nach musikalischem Ausdruck verlangen („Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist"), ihre eigentliche Heimstätte. Auch wurde die komische Oper von dem Styl und der ganzen Richtung, welche in Italien die Musik eingeschlagen hatte, mehr, als die ernste, begünstigt. Selbst ihre Auswüchse konnten für sie, bei geistvoller, humoristischer Behandlung, noch zum Vortheil ausschlagen. Besonders wurde aber ihre Entwicklung dadurch gefördert, daß die männliche Baßstimme, welcher in der verweichlichten opera seria nur ein untergeordneter Platz vergönnt worden war, hier zum Mittelpunkte und zum Träger des komischen Pathos, der komischen Wirkung gemacht und erhoben wurde. Wenn man im Allgemeinen vom Basso buffo auch weniger Gesangsbildung, als Beweglichkeit des Vortrags und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks im Gesang wie im Spiel verlangte, so lernte man doch die Schönheit der tieferen männlichen Stimme und ihren musikalisch-dramatischen Werth nun kennen und schätzen. Dies hatte eine Revolution auf dem Gebiete des musikalischen Geschmacks überhaupt zur Folge, welche der opera seria allmählich zu Gute kam und zum Ausschluß der Castraten wesentlich beitrug. Nicht minder wichtig aber war, daß die komische Oper zu größerer Ausbildung der musikalischen Charakteristik hindrängte und von ihr das Ensemblestück ausging, welches von Piccini zuerst in die opera seria eingeführt worden

---

Lorenzi napolitano. (Nap. 1806). Klein hat ausführlich über ihn und seine Stücke berichtet (a. a. O. VI. I. S. 282). Siehe auch Settembrini (a. a. O.)

ſein ſoll. Endlich wirkte die komiſche Oper auch günſtig auf die Einſchränkung des Decorationsprunkes ein, wodurch das ganze Theater wieder eine geſündere Grundlage erhielt.

Weder die Texte Zeno's und Metaſtaſio's, noch die muſikaliſchen Compoſitionen all der genannten zum Theil ausgezeichneten Componiſten, würden der Oper dieſes Zeitraums aber eine ſo große Verbreitung gegeben haben, wenn ſie nicht von einer kaum wieder erreichten Blüthe der Geſangskunſt unterſtützt worden wären. Denn zu Anfang dieſes Jahrhunderts bildeten ſich die berühmten Geſangsſchulen des Piſtocchi und ſeines Schülers Bernacchi in Bologna, des Fedi zu Rom, des Redi zu Florenz, des Peli in Modena, des Giovanni Paita in Genua, des Brivio in Mailand, des Lotti und Gasparini zu Venedig und des Scarlatti, Leo und Porpora zu Neapel aus, aus denen die berühmten Caſtraten Seneſino (1685— um 1740), Caffarelli (1703—83), Farinelli (Carlo Broſchi) (1705—82), Salimbeni (1712—51), ſowie die Sängerinnen Marianna Bulgarelli (1684—1734), Vittoria Teſi (Ende des 17. Jhrhdts. — 1775), Fauſtina Bordoni (1700—70), Cuzzoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807) mit vielen anderen hervorgingen, denen dann ſelbſt wieder unzählige nachfolgten.

XII.

Das Luſtſpiel im 18. Jahrhundert.

Die Reform Riccoboni's. — Girolamo Gigli. — Niccolò Amente und der Marcheſe Liviera. — Giambatt. Fagiuolo. — Carlo Goldoni, ſein Leben und ſeine Werke. — Anfeindungen Sacchi's, Chiari's und Carlo Gozzi's. — Pariſer Aufenthalt und Tod. — Seine Theaterreform und deren Bedeutung. — Beurtheilung Goldoni's und ſeiner Dramen. — Pietro Chiari. — Carlo Gozzi, ſein Leben und ſeine Werke. — Verhältniß zur Geſellſchaft Sacchi und Charakteriſtik ſeiner dramatiſchen Wirkſamkeit. — Nachfolger Goldoni's: Franc. Albergati Capacelli; Andrea Willi; Gherardo de' Roſſi; Aleſſandro Pepoli; Ant. Sim. Sografi. — Giov. Batt. Biaſolo, gen. Camillo Federici. — Greppi; Signorelli; Francesco Avelloni.

Ebenſowenig wie auf dem Gebiete der Tragödie und der Oper konnte eine Reform auf dem des Luſtſpiels ausbleiben. Italieniſche Uebertragungen franzöſiſcher Komödien traten ſchon gegen Ausgang

des 17. Jahrhunderts hervor. Jetzt machte ſich Luigi Riccoboni wieder darum verdient, ſeine Landsleute mit den Fortſchritten der Franzoſen in dieſer Gattung des Dramas bekannt zu machen. Er bearbeitete verſchiedene ihrer Luſtſpiele und ſchrieb deren ſpäter auch ſelbſt, von denen ſich u. A. La moglie gelosa und La sorpresa d'amore erhalten haben. Beſonderes Aufſehen machte hierin Girolamo Gigli[1]), geb. 1660 zu Siena, geſt. 1722, mit ſeinem Il Don Pilone ovvero il bacchettono falso[2]), einer Proſabearbeitung des Molière'ſchen Tartüffe, welche ſchon 1701 mit großem Erfolge in Siena zur Aufführung kam. Kaum minderen Beifall erwarb er ſich durch das Originalluſtſpiel La sorellina di Don Pilone ovvero l'avarizia più onorata nella serva che nella padrona[3]). Es iſt eine Art Seitenſtück zum Tartüffe, zu dem er durch eigene Erlebniſſe angeregt worden ſein mochte, da er in der geizigen Betſchweſter Egidia ſeine reiche Gattin Laurenzia Perfetti, ſich ſelbſt aber in dem Geronio dargeſtellt haben ſoll. Das Stück iſt zwar ſpaßhaft, doch hat es nichts von der Feinheit und Charaktervertiefung ſeines Vorbilds, welches in ſeiner Bearbeitung natürlich auch ſehr vergröbert wurde. Gigli hat überdies noch Tragödien, eine Menge Melodramen und verſchiedene andere Schriften geſchrieben.

Unter den ſelbſtändigen Arbeiten zu Anfang des Jahrhunderts zeichnen ſich ferner die des Nicolò Amente (1659—1719) und des Marcheſe Liviera in Neapel aus. Jener ſchrieb ſieben Luſtſpiele (La Costanza, Il Forca (1700), La fante (1701), La somiglianza (1706), La Carlotta, La Giustina (1717) und Le Gemelle nach den Muſtern des Porta, deren Handlung ſich noch meiſt in dem Kreiſe der alten Findlingskomödie bewegt, in die er

---

[1]) Vita di Girolamo Gigli Sanese, detto tra gli Arcadi Amaranto Sciaditico, da Orbescio Agiéo (der Arcadiername des Francesco Corſetti.) (Fir. 1746).

[2]) Lucca 1711 und 1715. Ihm ging eine Ueberſetzung von Les plaideurs Racine's unter dem Titel I litiganti ovvero il giudice impazzato (Ven. 1704) voraus. Auch Le furberie di Scapino wurde von ihm überſetzt, ſowie ein Luſtſpiel des Montfleury unter dem Titel Ser Lapo ovvero la moglie giudice (Piombino 1731).

[3]) Venezia 1721. Ob ſein Il Don Chisciotte ovvero un pazzo guarisce l'altro, Ven. 1704, ebenfalls ein Originalſtück iſt, habe ich nicht zu ermiteln vermocht.

die stehende Figur eines frechen und dabei plumpen Prahlhanses im neapolitanischen Volksdialekt einführte. Seine Stücke waren damals über ganz Italien verbreitet. Diejenigen Liviera's wirkten hauptsächlich durch reiche Action, Volksscenen und glänzende Ausstattung.

Eine Anknüpfung an die alten volksthümlichen Farsen suchte und fand der Florentiner Giambattista Fagiuoli (1660 bis 1742). Seine Schwänke sind in der florentinischen Mundart im Geiste der französischen Regelmäßigkeit geschrieben, doch mit ländlichen Dialekten untermischt. Sie sind voller Lustigkeit und treu in der Zeichnung der Sitten, heute aber kaum noch genießbar. Nach Quadrio erschienen davon zwischen 1734—36 6 Bände, 19 Stücke enthaltend. Auch in ihnen kehrt eine stehende Localfigur, Ciapo genannt, wieder, welche er selbst spielte.

Weder diesen, noch all den vielen anderen zu dieser Zeit für die Bühne thätigen Schriftstellern würde jedoch eine Reform des Lustspiels, würde die Verdrängung der commedia dell' arte gelungen sein. Dies war dem Manne erst vorbehalten, welcher zugleich das fruchtbarste, erfindungsreichste, leichteste und dabei gefälligste Talent von allen Bühnendichtern der Italiener, die bisher aufgetreten waren, besaß.

Carlo Goldoni wurde 1707 zu Venedig geboren. Der Tag seiner Geburt liegt im Dunklen, obschon wir von ihm selbst eine sehr ausführliche Lebensbeschreibung besitzen[1]). Seine Familie stammte aus Modena. Schon sein Großvater war aber nach Venedig übersiedelt. Durch eine zweite Heirath sehr reich geworden, hatte sich dieser dem Wohlleben völlig ergeben. In seinem Hause reihte sich Fest an Fest, sowohl in Venedig, als auf seinem Landgute zu Carrara. Alle Celebritäten der Musik und des Theaters verkehrten bei ihm,

---

[1]) Memoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Paris 1787. Mir liegt die Pariser Ausgabe von 1822 vor. Eine italienische Uebersetzung erschien Ven. 1788, eine deutsche von G. Schatz, Gotha 1787. Carrer, Saggi su la vita e su le opere di C. G. Ven. 1823. (3 Bde.) Gavi, Della vita ꝛc. Milano 1826. Meneghezzi, Della vita ꝛc. Milano 1827. Die erste von ihm selbst besorgte vollständige Ausgabe erschien 1788 zu Venedig in 44 Bdn. Eine deutsche Uebersetzung, welche von Lessing angeregt wurde und der die Ausgabe von 1761 zu Grunde liegt, von J. H. Saal. Leipzig 1769—77.

daher es auch nicht an Schauſpielen und Opern fehlte. Unter dieſen Eindrücken wuchs der Dichter nun auf und er hat dieſes Wohlleben, welches das Vermögen der Familie ſo ziemlich verſchlang, in einigen ſeiner Stücke, doch ohne jede Bitterkeit, gegeißelt. Beſonders war ſein Vater lange einzig auf ſein Vergnügen bedacht. Er ließ ihm ein Marionettentheater erbauen und ſpielte ihm ſelbſt darin vor. Nach des Großvaters Tode veränderte ſich freilich dies alles. Man fand die Mittel erſchöpft, und der Vater, der bisher nur dem Vergnügen gelebt, mußte nun ſelbſt nach einem Erwerbszweige greifen. Er ging nach Rom, um ſich zum Arzt auszubilden. Doch auch an die Erziehung des Knaben, für welche bisher nur die Mutter geſorgt hatte, mußte nun ernſter gedacht werden.

Die Neigung deſſelben zum Theater war aber inzwiſchen durch Lectüre noch weiter entwickelt worden. Ich habe bereits darauf hinweiſen können, welchen Eindruck Cicognini auf ihn damals ausgeübt hat und wie er unter deſſen Einfluſſe bereits mit 8 Jahren ſein erſtes kindiſches Theaterſtück ſchrieb. Nachdem Carlo's Vater in Rom ſeine Studien beendet und ſich, noch immer von ſeiner Familie getrennt, als Arzt in Perugia niedergelaſſen hatte, ließ er den Sohn dahin kommen, um die lateiniſche Schule hier zu beziehen. Dazwiſchen förderte er aber noch ſelbſt die theatraliſchen Liebhabereien deſſelben, indem er in ſeinem Hauſe ein kleines Theater einrichtete, auf welchem Goldoni zum erſten mal öffentlich und zwar eine Frauenrolle in Gigli's Sorellina di Don Pillone ſpielte. Nach beendigten lateiniſchen Studien bezog der Jüngling die Schule der Dominikaner in Rimini, während ſich ſeine Eltern nach Chiozza begaben. Auch hier aber entging er den theatraliſchen Verſuchungen nicht. Plautus, Terenz, Ariſtophanes wurden ſeine Lieblingsſchriftſteller und verleideten ihm ſeine philoſophiſchen und mediciniſchen Studien. Die Bekanntſchaft mit einer Truppe von Schauſpielern, welche ſich von Rimini nach Chiozza begeben wollte, beſtimmte ihn endlich ſogar, den Studien völlig Valet zu ſagen und ſie dahin zu begleiten. Der Zorn des Vaters war raſch beſchwichtigt. Ein neuer Lebensplan wurde vereinbart; der ärztliche Beruf, für den ihn derſelbe zunächſt beſtimmt hatte, mit dem der Rechte vertauſcht. Goldoni lernte zunächſt praktiſch bei einem Freund der Familie in Venedig und bezog dann das Colleg Ghislieri zu Pavia. Hier lernte er die

Mandragola Machiavelli's kennen, das erste Charakterlustspiel, welches ihm in die Hände fiel. Der Eindruck war ein ganz außerordentlicher. Er war nach Neuem begierig. Er hatte von Molière wohl öfter gehört, doch noch nichts von ihm kennen gelernt. Kein Zweifel, daß er ihn nun zu erlangen suchte; doch verräth uns seine Lebensgeschichte nicht, zu welcher Zeit dies geschehen.

Eine Spannung zwischen den Bürgern der Stadt und den Studirenden wurde von Goldoni zur Veröffentlichung einer satirischen Atellane, Il colosso, benützt. Dieser erste öffentliche dramatische Versuch war eben so glänzend als verhängnißvoll. Er hatte für ihn den Ausschluß von dem Colleg zu Pavia zur Folge, welches nun mit der Universität zu Modena vertauscht wurde. Hier aber machte die öffentliche Brandmarkung, welche ein Abate wegen eines fleischlichen Vergehens erlitt, einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er seinem Vater erklärte, überhaupt von weltlichen Dingen nichts mehr wissen, sondern in den geistlichen Stand übertreten zu wollen.

Der Vater ging auch scheinbar auf diese Phantasie seines Sohnes ein. Er ließ ihn zurück nach Chiozza kommen, reiste aber sofort nach Venedig mit ihm, um ihm den Reiz und die Vergnügungen dieser Stadt auf's Neue zu kosten zu geben. Auch versagte das Leben auf den leichtbeweglichen Sinn des Jünglings die beabsichtigten Wirkungen nicht. Der junge Abtrünnige wurde zu bald nur zurückgewonnen, worauf er als Gehülfe in den Dienst des Podesta von Chiozza und später in den des Podesta von Feltre trat. Hier erneuerte er die Bekanntschaft jenes Schauspieldirectors von Rimini, der sich seines Talentes rasch zu bedienen wußte. Goldoni richtete für ihn Metastasio'sche Operntexte zu Tragödien ein, ja spielte selbst darin mit, was auch und mit Beifall in zwei kleinen von ihm selber verfaßten Stücken geschah, in Il buon padre und La cantatrice.

1713 starb ihm der Vater in Bagnocavallo. Die Mutter beschwor ihn, sich einem bestimmten Lebensberuf nun dauernd zu widmen. Goldoni that auch sein Möglichstes. Er erlangte die Doctorwürde, er trat in die Körperschaft der Advocaten Venedigs ein. Allein die Praxis wollte nicht kommen. Es blieb ihm Muße genug, darüber nachzudenken, und mit der Muße und mit den Ge-

danken kamen auch die alten theatraliſchen Anwandlungen wieder. Da ihm jedoch das Luſtſpiel mit der Würde eines Rechtsgelehrten nicht recht vereinbar ſchien und überhaupt nur die Oper eine höhere Rente verſprach (eine Operndichtung konnte ſchon damals im glücklichen Falle an 100 Zechinen einbringen), ſo ſchrieb er ein lyriſches Drama: Amalasonta.

Alle dieſe Erlebniſſe waren von Zeit zu Zeit von kleinen, wie es ſcheint, unſchuldigen, galanten Abenteuern durchflochten geweſen. Jetzt aber war er unüberlegt in ein Verhältniß gerathen, das ihn mit einer Heirath bedrohte. Er entzog ſich demſelben nur durch die Flucht. Dies brachte ihn in den Dienſt des venezianiſchen Miniſterreſidenten zu Mailand. Neue Annäherungen an das Theater, neue Liebesverhältniſſe. Der Krieg unterbrach aber beide. Er mußte mit ſeinem Miniſterreſidenten ſich aus Mailand zurückziehen. Es ging nach Cremona, von Cremona nach Parma, von Parma nach Modena, Brescia, Verona. Mitten in dieſem Tumult entſtand aber gleichwohl ein neues Drama, das Trauerſpiel Beliſar, das er auf Anregung eines Schauſpielers dichtete und durch welches er in eine enge Verbindung mit dem Schauſpieldirector Imro aus Genua trat. Es war gerade die Zeit, da die in Neapel entſtandene komiſche Oper im Norden Italiens eingeführt worden war. Imro war der erſte geweſen, welcher zwiſchen die Akte der Luſtſpiele komiſche Geſangsintermezzi gelegt hatte. Auch Goldoni ſchrieb jetzt ein ſolches, das dreiactige: La Pupilla. In Venedig, wohin er Imro begleitet hatte, wurde er dem Theaterunternehmer Grimani vorgeſtellt, der ihn für ſeine beiden Theater S. Samuele und S. Giovanni Criſoſtomo, in jenem für's Schauſpiel, in dieſem für die Oper engagirte. Am 24. Nov. 1734 wurde der Beliſar mit ungeheurem Erfolge gegeben. Schon am 16. Juni folgte die Rosmunda, die ſich jedoch nur durch das im venezianiſchen Dialekte geſchriebene Intermezzo: La birba zu halten vermochte. Im nächſten Jahre folgten die Griſelda und eine Bearbeitung des Convitato di pietra.

Hier läßt ſich zum erſten Male mit Entſchiedenheit ein Einfluß Molière's nachweiſen, da er einräumt, zu dieſer Bearbeitung durch die gleichnamigen Stücke dieſes letzteren und Thomas Corneille's beſtimmt worden zu ſein. Dies war zugleich der erſte, entſchieden gegen die commedia dell' arte gerichtete Schritt, inſofern

er den Harlekin aus seinem Stücke verbannte, der bisher in Italien die Rolle des Leporello gespielt.

Er begleitete nun die Truppe nach Genua, wo er die Tochter eines der vier Notare der Bank von St. Giorgio, Fräul. Conio, heirathete, der theatralischen Laufbahn deshalb aber doch nicht entsagte. Es entstanden die romantisch angehauchten Dramen Rinaldo di Montalbano und Enrico, Re di Sicilia, jenes nach einem Stoffe der commedia dell' arte, dieses nach einer Novelle des Gilblas, die auch schon von Saurin dramatisch behandelt worden. Inzwischen hatte die Truppe in der jungen Bastona eine vorzügliche Schauspielerin, in dem berühmten Arlechin Sacchi einen vortrefflichen Darsteller gewonnen. Er glaubte sich hierdurch befähigt, die, wie er sagt, ihn schon lange beschäftigende Theaterreform in Angriff nehmen zu können, indem er, dem Beispiel Molière's folgend, den Italienern ein nationales Charakterlustspiel aus ihren Sitten und Zuständen zu entwickeln versuchte.

Es entstand so das Lustspiel Momelo cortesan, welches zu den venezianischen Dialektstücken des Dichters gehört und bis auf die Titelrolle noch als Canevas behandelt ist. Nur sie ist rednerisch ausgeführt, alles übrige aber der Phantasie des Darstellers überlassen. Ihm folgten die in ähnlicher Weise behandelten: Il prodigo, La trenta due disgrazie d'Arlecchino und La notte critica. — Auch seine Ernennung zum genuesischen Consul hemmte seine dramatische Production um so weniger, als sie ihm nichts eintrug, wohl aber durch unvorsichtig vollzogene Aufträge in große Verluste brachte. Noch mehr aber sollte dem Dichter bei einer anderen Affaire, in die ihn die Liebe zu seinem jüngeren Bruder verstrickte, seine sanguinische, leichtgläubige und vertrauensvolle Natur verhängnißvoll werden. Sie kostete ihm den größeren Theil seines eigenen Vermögens wie desjenigen seiner opferwilligen Frau. Mitten in diesen Ereignissen und in deren Folge entstanden die Lustspiele: Il fallimento, La donna di garbo und L'impostore. Sie nöthigten ihn aber auch, seine letzten Hülfsmittel zusammenzuraffen, die durch den Krieg in anderer Weise wieder bedroht waren. Zu diesem Zwecke wendete er sich mit seiner Frau nach Modena, von wo er noch eine kleine Rente bezog; und wo sie nun beide mitten in den Kriegsstrudel hineingerissen wurden. Es war als ob der Zufall mit

ihnen Fangball ſpielte, ſo wirr wurden ſie aus einer glücklichen in eine widerwärtige und aus dieſer wieder in eine glückliche Lage geworfen. Dies führte ſie endlich auch nach Florenz, wo Goldoni die Gelegenheit benutzte, ſich mit der toskaniſchen Sprache näher vertraut zu machen, deren ungenügende Kenntniß man ihm ja noch heute zum Vorwurf macht. Wie ſehr er aber noch immer ein Kind des Ungefährs war, läßt ſich aus dem Umſtand erkennen, daß ein Beſuch in Piſa, der urſprünglich nur drei Tage umfaſſen ſollte, allmählich zu eben ſo viel Jahren von ihm ausgedehnt wurde. Er war in die Geſellſchaft der Arkadier gerathen, deren Mitglied er unter dem Namen Poliſſeno wurde, und nahm auf Anrathen ſeiner neuen Freunde die advocatoriſche Praxis hier wieder auf. Die theatraliſchen Verſuchungen ſollten aber auch dies Mal nicht ausbleiben. Sie traten zunächſt in Geſtalt eines Briefes des Schauſpielers Sacchi an ihn heran, der ihm ein Sujet zu einer Komödie ſchickte, deſſen Ausführung er ihm überließ. Goldoni unterzog ſich dem Auftrage. Es entſtand daraus ſein Servadore di due padroni, ein Stück, welches in Venedig einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Sacchi beſtellte ein zweites, das er, wahrſcheinlich unter dem Einfluß des in die Mode gekommenen empfindſamen Luſtſpiels, ihn jedoch bat, ſo empfindſam und pathetiſch zu behandeln, als ſich dies mit einem Luſtſpiel nur immer vertrage. Goldoni antwortete mit ſeinem Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato. Dieſes Stück, obwohl noch halb Stegreifkomödie, darf als der Anfang einer ganzen Reihe in ähnlicher Weiſe von ihm behandelter Stücke betrachtet werden, und hatte, beſonders in Frankreich, einen unglaublichen Erfolg. Ihm ſollte er vornehmlich ſeine ſpätere Berufung nach Paris verdanken.

Entſcheidender für die weitere dramatiſche Entwicklung Goldoni's aber wurde eine andere Aufforderung, die ihm damals von Seiten des Pantalon Darbes gemacht ward und darauf gerichtet war, für die zur Zeit in Livorno ſpielende Truppe des Directors Medebac eine Komödie verfaſſen zu wollen. Dies veranlaßte eine Scene, die ſelbſt ſo originell und luſtig, wie nur die irgend eines Luſtſpiels iſt. — Darbes führte ſich ſelbſt bei ihm ein. „Und Ihr Stand?" fragt Goldoni. Darbes richtet ſich auf und mit der flachen Hand auf die Wölbung ſeines ſtattlichen Bauches ſchlagend,

ſagt er in einem Tone, in dem Stolz und Laune ſich miſchen: „Ich bin Komödiant, der Pantalon der Livorneſer Geſellſchaft, und glaube weder meinen Eltern, noch meinem Stande, noch meinem Vaterland Schande zu machen, ja ohne mich rühmen zu wollen, Gavelli iſt todt — und ein zweiter Schlag bekräftigt das Wort — aber Darbes hat ihn erſetzt.“ Er rückt jetzt mit ſeinem Auftrag heraus und da Goldoni ſich abgeneigt zeigt, ergreift er wie ſpielend die Doſe desſelben, nimmt eine Priſe, läßt dabei einige Ducaten hineingleiten, ſchließt ſie dann wieder, indem er ſie mit einem jener Lazzi auf den Tiſch wirft, durch welche man das verbergen zu wollen ſcheint, auf was man doch grade aufmerkſam zu machen wünſcht. Goldoni, der alles bemerkt hat, will ſich den Spaß nicht gefallen laſſen, er will Darbes das Geld wieder aufdrängen. Dieſer aber jetzt ſich in Poſitur, macht ſeine Reverenzen, richtet ſich wieder empor, zieht ſich zurück, gewinnt auf dieſe Weiſe die Thüre und — iſt auf und davon. Goldoni ſchrieb alſo ſein Stück, es war Tonin della Grazia, nach einem alten Stegreifſpiele, Pantalon Paroncin (petit-maître), auf das ihn Darbes verwies. Er machte nun auch die Bekanntſchaft Medebac's ſelbſt. Madame Medebac war eine vortreffliche Schauſpielerin. Sie gewann ihn durch ihre Darſtellung der Donna di garbo, die Goldoni bisher nicht geſehen hatte. Medebac rückte jetzt mit dem Vorſchlag heraus, ihn nach Venedig zu begleiten, wo er auf 5 — 6 Jahr ein Theater zu miethen gedenke. Goldoni erhielt die Zuſtimmung ſeiner Frau, ohne die er nie etwas that, die aber alles bewilligte. Er hatte einen gewiſſen Antheil an der Einnahme, da dieſe aber ſelbſt im günſtigſten Falle nur eine ſehr niedrige ſein konnte, ſo war der vorausſichtliche Vortheil ein verhältnißmäßig geringer. Goldoni ſagt bei dieſer Gelegenheit: „Ich bin öfter verſucht, mich für ein Phänomen zu halten. Unbedenklich überlaſſe ich mich meinem komiſchen Talente, welches mich mit ſich fortreißt. Drei- oder viermal habe ich die glücklichſten Gelegenheiten vorübergehen laſſen, meine Umſtände zu verbeſſern — immer bin ich wieder in dieſelben Schlingen gerathen. Doch bereue ich's nicht. Ich würde auf jedem anderen Weg mehr Wohlſtand, aber weniger Befriedigung gefunden haben.“

Es waren damals (1747) in Venedig ſieben Theater im Gange: S. Giov. Criſoſtomo, S. Caſſiano, S. Moiſe, S. Benedetto, S. Samuele,

S. Luca und S. Angelo. Von dieſen dienten die drei letzten dem Schauſpiele. In S. Samuele ſpielte Sacchi noch immer ſeine Stegreifſpiele. Medebac miethete das Theater S. Angelo. — Das Debüt mit Tonin della Grazia fiel unglücklich aus, aber der raſch an die Stelle tretende L'uomo prudente zog ſich als ſolcher aus der Affaire und I due gemelli veneziani übertrafen noch dieſen Erfolg, obſchon beide Komödien mit ihrem Vergiftungsmotiv, ſelbſt nach Goldoni's Urtheil, dem guten Geſchmack in's Geſicht ſchlugen.

Bis hierher war unſer Dichter immer unangefochten geblieben. Jetzt aber fing die Kritik ſich zu regen an; nicht ſowohl gegen Goldoni als gegen die Geſellſchaft Medebac's, die man die Seiltänzergeſellſchaft nannte, mit keinem weiteren Rechte jedoch, als daß Mad. Medebac allerdings die Tochter eines Seiltänzers war. Die Angriffe kamen von den Anhängern Sacchi's, der unter Medebac's Erfolgen zu leiden begann und ſich auch ſpäter für einige Jahre ganz von Venedig zurückzog, in's Ausland ging und ſich in Liſſabon niederließ, wo er durch das große Erdbeben (1755) aber wieder vertrieben wurde und nach Venedig zurückkehrte.

Das Jahr 1748 wurde mit der Vedova scaltra eröffnet. Sie bot den Darſtellern Gelegenheit, ihre Kunſt in einer ganz neuen Weiſe zu entfalten. Die Heldin iſt eine ſchöne Wittwe, die auf einem Balle die Bekanntſchaft von vier Fremden, dem Milord Roſebif, dem Chevalier le Bleu, dem Don Alvaro di Caſtiglia und dem Grafen Bosco Nero macht, welche ſich ſämmtlich in ſie verlieben. Die vier Nationalitäten werden dabei komiſch beleuchtet. Roſaura findet den Engländer generös, den Franzoſen galant, den Spanier voll Anſtand und Gravität, den Italiener aber liebenswürdig. Sie iſt ernſt mit dem erſten, ausgelaſſen mit dem zweiten, gravitätiſch und zurückhaltend mit dem dritten und verliebt in den vierten, der ihre Hand auch davon trägt. Das Stück gefiel außerordentlich und hatte 30 Vorſtellungen hinter einander. Eine ebenſo gute Aufnahme erzielte La putta onorata, welche Goldoni im Gegenſatze zu einem alten aber ſchlechten Volksſtück, Le putte di castello, geſchrieben hatte. Dies ſchien ihm ein Triumph ſeiner neuen Richtung zu ſein. In der That hatte ſeine Reform der Bühne, d. i. die Wiederaufnahme der Sitten- und Charakterkomödie, einen guten Schritt vorwärts gethan. „So lange ich — heißt es bei

ihm — die alte commedia dell' arte zur Grundlage der meinigen machte und meine Stücke nur theilweise ausführte, theilweise den Darstellern die Ausführung überließ, blieb ich unangefochten. Seitdem ich mich aber für einen Poeten ausgab, wurden die Geister wider mich rege." Was man seinen Stücken im Allgemeinen zum Vorwurf machte, war der Mangel an Einheit des Orts, was man aber gegen die Putta onorata noch besonders und nicht mit Unrecht einwendete, war, daß die Hauptrolle keine komische sei. Denn wenn schon nicht einzusehen ist, warum ein tugendhafter Charakter nicht auch zum Mittelpunkte einer dramatischen Darstellung gemacht und diese mit komischen oder tragischen Motiven verknüpft werden könnte, wie denn die Franzosen und Engländer dies schon vor ihm gethan hatten und Goldoni hierin vielleicht nur ihrem Beispiele folgte, so ist es doch andererseits richtig, daß die Hauptfigur einer wahrhaft komischen Handlung auch an sich selbst gewisse komische Seiten darbieten muß und daher ebensowenig nur tugendhaft als lasterhaft sein darf, ja daß es grade diese komischen Seiten sind, welche den Mittelpunkt einer solchen Darstellung zu bilden haben. Goldoni, der aber den Zweck der Komödie vornehmlich darin suchte, daß sie, gleichviel noch auf welche Weise, dazu beitrage, das Laster verächtlich zu machen und die Fehler der Menschen zu bessern, durfte wohl sagen: daß seine Tadler hierin zwar Recht, er selbst aber auch nicht Unrecht habe.

Der Erfolg der Putta onorata rief 1749 eine Fortsetzung derselben in La buona moglie hervor. Ihr folgte Il cavaliere e la donna, in welcher das Cicisbeat angegriffen und verspottet wurde, ein Thema, welches von Goldoni noch vielfach, aber niemals lüstern oder frech behandelt worden ist. In diesem Jahre brachen die Kämpfe zwischen Sacchi und Goldoni offener hervor. Das Theater S. Samuele gab nämlich ein Stück unter dem Titel La scuola delle vedove, welches nicht sowohl eine Parodie der Vedova scaltra, sondern dieses Stück selbst mit verändertem und mit Invectiven gegen Goldoni und sein Schauspiel erfülltem Dialog war. Trotz der Erbärmlichkeit dieses Machwerkes hatte es doch die Lacher auf seiner Seite, die nicht blos aus den Parteigängern Sacchi's, sondern auch aus denen der übrigen Theater bestanden, die sämmtlich auf Medebac's Erfolge eifersüchtig waren und Goldoni dafür verantwortlich

machten. Doch darf nicht verkannt werden, daß Goldoni's Stücke bei allem Talent und Verdienſt auch mancherlei Blößen boten und ihre Ueberſchätzung den Tadel herausfordern mußte. Es hing vielleicht mit dieſem Vorfalle, noch mehr aber mit dem Abgang des beliebten Pantalon Darbes zuſammen, der einem Rufe des Königs von Polen folgte, daß Goldoni's nächſtes Stück L'erede fortunato einen entſchiedenen Abfall erlitt. Das forderte zu außergewöhnlichen Kraftanſtrengungen auf und Goldoni hatte die Kühnheit, bei dem eben eintretenden Schluß der Saiſon zu erklären, daß er ſich anheiſchig mache, dem Publikum im nächſten Jahre 16 neue Stücke zu liefern. Welche Autorität er damals bei ſeinen Landsleuten beſitzen mußte, geht aus der Thatſache hervor, daß ſchon 8 Tage nach dieſer Ankündigung alle Logen für den nächſten Winter vergriffen waren. Ein Reſultat, an das Sacchi und ſeine Anhänger bei ihren Angriffen gewiß nicht gedacht hatten.

Medebac eröffnete die nächſte Stagione mit dem neuen Pantalon Antonio Mattiuzzi, gen. Collalto, und dem Luſtſpiele: Il teatro comico. Es iſt eines von den Stücken, welche die Verhältniſſe des Theaters ſelbſt zum Gegenſtand der Darſtellung machen. Die Scene iſt daher auch die Bühne und es handelt ſich um eine Theaterprobe, wobei Mad. Medebac zugleich die Titel der verſprochenen 16 neuen Stücke ankündigte. Es waren: Il teatro comico; Le donne puntigliose; La bottega di caffè; Il bugiardo (nach Corneille's Menteur); L'adulatore; La famiglia dell' antiquario; Pamela (nach dem Richardſon'ſchen Roman); Il cavaliere di buon gusto; Il giocatore; Il vero amico; La finta ammalata; La donna prudente; L'incognita; L'avventuriere onorato; La donna volubile und I pettegolezzi. Sie hatten faſt alle Erfolg, beſonders La bottega di caffè, Il bugiardo (obſchon dieſes Stück den feinen Luſtſpielcharakter, den es ſelbſt noch bei Corneille, beſonders aber bei dem urſprünglichen Erfinder Alarcon hatte, ſchon ſehr eingebüßt hat), Pamela, Il vero amico (den Goldoni mit Recht für eines ſeiner beſten Stücke hielt), La finta ammalata, welches ſeinen Erfolg hauptſächlich dem Spiele der Mad. Medebac zu verdanken hatte, und I pettegolezzi, deſſen ungeheuerer Succeß ſich wohl mit daraus erklärt, daß es den Schluß der vom Dichter ſo glänzend gelöſten Aufgabe bildete. Goldoni war der gefeiertſte Mann von Venedig.

Nichtsdestoweniger kam es gerade jetzt zu Mißhelligkeiten zwischen ihm und Medebac.

Goldoni wollte seine dramatischen Dichtungen herausgeben und Medebac bestritt ihm hierzu theilweise das Recht, insofern er sich für den uneingeschränkten Eigenthümer der für seine Bühne geschriebenen Stücke erklärte. Dies konnte sich freilich nur auf Venedig beziehen, da in den übrigen Staaten Italiens der Nachdruck gestattet war. Auch erlangte Goldoni endlich von ihm die Erlaubniß, jährlich einen Band doch mit nicht mehr als je vier Stücken veröffentlichen zu dürfen. Der erste Band erschien 1751.

Einwürfe, die man Goldoni in Turin gegen seine Stücke gemacht, denen man die Molière'schen Lustspiele entgegenstellte, riefen das historische Lustspiel Il Molière hervor. Goldoni erklärt bei dieser Gelegenheit, Molière damals zwar schon sehr gut gekannt, aber denselben doch nie direct nachgeahmt oder mit ihm gewetteifert zu haben. Auch jetzt habe er ihn nicht zu erreichen gestrebt, sondern sei nur zu zeigen bemüht gewesen, daß er auch in seiner Form zu schreiben vermöge. Er sah demnach hier ganz von den Maskenfiguren der Stegreifspieler und dem Decorationswechsel ab, theilte sein Stück in 5 Acte, während seine früheren nach dem Vorgange der durch spanischen Einfluß in die Mode gekommenen Stücke in drei Acte getheilt waren, und bediente sich statt wie bisher der Prosa des Martellianischen Verses, als Ersatz für den Alexandriner. Sein Molière ist aber auch noch deshalb bemerkenswerth, weil ihm dieselbe Idee zu Grunde liegt, wie dem Gutzkow'schen Urbilde des Tartuffe. Er hatte damit großen Erfolg, was von seiner nächsten Production, dem Rührdrama: Il padre di famiglia, nicht gesagt werden kann. Goldoni ließ sich aber von der darin eingeschlagenen sentimentalmoralisirenden Richtung nicht abbringen, sondern schrieb damals in demselben Sinne und mit großem Erfolge L'avvocato veneziano und La figlia ubbediente.

Jenem ersten Zerwürfniß mit Medebac war aber 1752 ein andres mit dessen Gattin gefolgt. Es war nämlich eine junge Schauspielerin, die Frau des Brighella Marliani, zur Gesellschaft getreten, welche unter dem Namen der Corallina in Soubrettenrollen großes Aufsehen erregte. Goldoni hatte für sie La serva amorosa geschrieben und der Erfolg rief die Eifersucht seiner Principalin

hervor. Zwar ſchrieb ihr der Dichter zum Erſatz eine überaus brillante Rolle in La moglie saggia, allein der Beifall, den Corallina gleich darauf in Le donne gelose neben Mad. Medebac erntete, verdarb umſomehr wieder alles, als dieſes Stück eine kleine Satire auf letztere ſelber enthielt. Mit der nächſten Saiſon, welche mit der für die Corallina geſchriebeneen Locandiera, einem der vorzüglichſten Werke des Dichters, eröffnet wurde, ging das contractliche Verhältniß zwiſchen Goldoni und Medebac zu Ende. Goldoni erneuerte es nicht, ſondern ſchloß einen ähnlichen Contract mit dem Eigenthümer des Theaters von S. Luca ab, dem Caval. Vendramini, welcher um vieles ehrenvoller und einträglicher für ihn zu werden verſprach. Medebac entzog ihm als Repreſſalie das Recht der weiteren Ausgaben der für ihn geſchriebenen Luſtſpiele, ſo daß Goldoni genöthigt war, für eigene Rechnung eine neue Ausgabe in Florenz zu veranſtalten. Sie begann im Jahre 1753 und die 1700 Exemplare der erſten Auflage waren ſchon beim Erſcheinen des 6. Bandes vergriffen.

Sein erſtes Stück im Theater S. Luca, welches ſpäter noch vielen Beifall erwarb, L'avaro geloso, fiel hier aber durch, weil, wie Goldoni bemerkt, die Schauſpieler dieſes Theaters nicht fähig waren, derartige Stücke zu ſpielen. Doch übte auf dieſes Ergebniß möglicherweiſe auch ſein Verhältniß zu Medebac ein, das wohl verſchieden beurtheilt wurde. Noch ſchlechter erging es dem zweiten Stücke: La donna di testa debole. Goldoni's Theaterreform ſtand in der That in Gefahr, zu Grunde zu gehen .Er ſelbſt trug nicht wenig dazu bei, weil er, um neue Erfolge zu erzielen, ſich plötzlich auf die in die Mode gekommenen exotiſchen Stoffe warf.] Zu dieſen Stücken gehören: La sposa persiana; Ircana in Julfa; Ircana in Ispahan und Le Peruviane. Glücklicherweiſe blieben dieſe Conceſſionen an den Geſchmack des Tages und die Caſſe nur vereinzelt; zwiſchen ihnen traten eine Menge neuer Charakterſtücke hervor, ſo Il filosofo inglese; La madre amorosa; La villegiatura; La donna forte; Il festino; Le smanie della villegiature; Le avventure della campagna; Il ritorno della campagna; La donna di maneggio; Il padre per amore; La madre olandese und die venezianiſchen Dialektſtücke: Le massere; Le done de casa soa und Le done caselinghe, von denen nicht wenige (wie die

Villegiaturstücke und die Dialektstücke) zu seinen besten Arbeiten gehören. Sie fielen zum Theil in die Zeit, da die Angriffe gegen ihn wieder in heftigerer Weise hervortraten. Hatte er doch jetzt nicht nur den wieder zurückgekehrten Sacchi, sondern auch Medebac, der in Chiari für ihn einen zwar keineswegs ebenbürtigen, aber immerhin gefährlichen Ersatz gefunden, und deren Anhänger zu Gegnern. Zwar kämpfte auch Chiari, nur in ganz anderer Weise, gegen die commedia dell' arte an. Er war ein Vertreter des empfindsamen, die Gemüthserregungen cultivirenden Geschmacks, wobei er der Neigung des großen Haufens für das Abenteuerliche, den Sinnen Schmeichelnde, nachgab. Es erhob sich ein Kampf zwischen den Parteigängern der Theater S. Angelo und S. Luca, unter dem niemand mehr als Sacchi zu leiden hatte. Diese warfen jenen Weichlichkeit und Uebertreibung, jene diesen Nüchternheit, Phantasielosigkeit, Trivialität vor. Der Streit übertrug sich diesmal mit auf die wissenschaftliche Welt. Zu denjenigen, welche Goldoni vertheidigten, gehörte Abate Roberti, Graf Verri und Gasparo Gozzi, der Bruder seines, nächst Baretti, eifrigsten Gegners, Carlo Gozzi, welche letztere jedoch nicht nur gegen Goldoni, sondern noch mehr gegen Chiari zu Felde zogen. Das Verhältniß Carlo Gozzi's zur Schauspielerin Ricci am Teatro S. Samuele scheint zwar nicht ohne Einfluß, aber doch nicht allein maßgebend auf dessen Verhalten zu Goldoni und Chiari gewesen zu sein, gegen die er fast die ganze Accademia de' Granelleschi in Aufregung brachte. Lag ihm doch überhaupt die Streitsucht im Blute. Auch mußten ihn schon seine reactionären und orthodoxen Anschauungen und der phantastische Hang seines unruhigen, leidenschaftlichen Geistes mit dazu aufregen. Der erste offene Schritt, den Carlo Gozzi gegen Chiari, Goldoni und deren Anhänger unternahm, geschah mit seiner „Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1757", welche eine Menge Flugblätter und Schriften nach sich zog. Im Jahre 1761 übertrug er seine Angriffe aber auch auf die Bühne.

Baretti erzählt in seinem Account of the manners and costums of Italy[1]), daß hierzu ein Streit Veranlassung gegeben habe, der zwischen Goldoni und Gozzi in einem Bücherladen aus-

[1]) Deutsch von J. G. Schummel, Breslau 1781.

gebrochen ſei. Goldoni habe geſagt, daß es um Vieles leichter falle, die Fehler Anderer zu bemerken, als ſelbſt etwas Beſſeres zu ſchaffen. Worauf Gozzi erwidert habe, dies ſei zwar der Fall, nicht minder leicht aber ſei es, ein ſo gedankenloſes Volk wie die Venetianer zum Beifall zu nöthigen. Er wollte es z. B. leicht dahin bringen, daß dieſe ſich die Schuhe abliefen, nur um das Märchen von den drei Pomeranzen in eine Komödie gebracht zu ſehen. Goldoni und einige ſeiner Freunde, die inzwiſchen hinzugetreten wären, hätten ihn hierzu nun herausgefordert, und Gozzi mit ſeinem epochemachenden Spiele geantwortet.

Indeſſen wird dieſe Erzählung, der auch Gozzi ſelbſt widerſpricht[1]), wohl kaum mehr Wahres als die andere enthalten, daß Goldoni ſich vor dem glücklichen Erfolge des Gozzi'ſchen Märchens aus Venedig habe zurückziehen müſſen, und all' ſeiner theatraliſchen Ehrenſtellen entſetzt (?), im Vertrauen auf Voltaire's Empfehlungen nach Paris gegangen ſei.

Goldoni erhielt nämlich eine dringende Aufforderung, nach Paris zu kommen, und zwar bereits 1760 vom Kabinete des Königs aus. Er nahm ſie ſchon zu dieſer Zeit, d. i. alſo vor dem Erſcheinen des Märchens von den drei Pomeranzen, an. Nur ſeiner Verpflichtungen gegen das Theater S. Luca wegen ſchob er ſie bis April 1761 hinaus. Das Engagement lautete auf zwei Jahre, doch ging es Goldoni nur deshalb ein, weil er darin eine Ausſicht auf lebenslängliche Verſorgung erblickte. Die Abreiſe Goldoni's und ein dauernder Aufenthalt in Paris waren alſo ſchon vor dem Erfolge Gozzi's beſchloſſen. Auch hatte Goldoni's Beliebtheit bisher noch kaum weſentlich unter den Angriffen der Gegner gelitten. Eine Reihe ſeiner beſten und beliebteſten Stücke fallen in dieſe Zeit, ſo die venetianiſchen Sittenkomödien: I morbinosi; I rusteghi; La casa nova; Le baruffe Chiozzote und Todaro Brontolo, ſowie die Charakterluſtſpiele: La sposa sagace und La Scozzese, letzteres nach dem Voltaire'ſchen Luſtſpiel. Entſcheidend für das Geſagte iſt der große Erfolg ſeines letzten am Faſtnachtsdienſtage 1761 zur Aufführung gebrachten Stückes: Una delle ultime sere di carnavale. „La soirée du mardi gras — heißt es bei ihm — fut la

[1]) Im Ragionamento ingenuo etc.

plus brillante pour moi, car la salle retentissait d'applaudissements, parmi lesquels on entendait dinstinctement crier: Bon voyage! revenez! n'y manquez pas!""

Dies ſieht in der That nicht aus wie nothgedrungene Flucht. Ja weshalb hätte Goldoni auch fliehen ſollen? War er von Sacchi doch ſchon an ſchlimmere Angriffe als dieſen gewöhnt. Der Kritik eines Baretti und Gozzi hatte er den Beifall faſt aller Theater der Welt entgegenzuſetzen. Seine Stücke wurden ſchon damals in die franzöſiſche, engliſche, deutſche Sprache überſetzt und grade erſt jetzt breitete ſich ſein Ruhm mehr und mehr aus, grade jetzt war ihm die rückhaltloſeſte Anerkennung des berühmteſten und einflußreichſten Mannes der Zeit, die Anerkennung Voltaire's, zu Theil geworden[1]) und kein Geringerer als der Bruder ſeines Gegners, Gasparo Gozzi, war es, welcher ſich nach ſeiner Abreiſe der weiteren Herausgabe ſeiner dramatiſchen Werke mit unterzog. Die Wahrheit iſt eben die: Carlo Gozzi vermochte trotz ſeiner Erfolge ſelbſt nicht den abweſenden Goldoni ganz von den Bühnen Venedig's, geſchweige denn von den übrigen Bühnen Italiens zu verdrängen, auf denen ſeine Märchendramen nie Fuß zu faſſen vermochten.

Mit Goldoni's Ueberſiedelung nach Paris erſcheint das, was man ſeine Reform des italieniſchen Theaters zu nennen pflegt, eigentlich abgeſchloſſen. Die Schauſpieler des dortigen Théâtre italien,

[1]) In einem Briefe, den dieſer am 24. September 1760 an Goldoni geſchrieben hatte. Er lautet: Signor mio, Pittore e figlio della natura, vi amo dal tempo che vi leggo. Ho veduto la vostra anima nelle vostre opere. Ho detto: ecco un uomo onesto e buono che ha purificata la scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senso. Oh che fecondità, mio Signore, che purità! e come lo stile mi pare naturale, faceto e amabile! Avete ricattata la vostra patria dalle mani degli Arlecchini. Vorrei intitolare le vostre commedie l'Italia liberata da' Goti. La vostra amicizia m'onora e m'incanta. Ne sono obbligato al Sig. Senatore Albergati, e voi dovete tutti i miei sentimenti a voi solo. — Vi auguro, mio Signore, la vita più lunga e la più felice, giacchè non potete essere immortale come il vostro nome. Intendete di farmi un grande onore, e già mi avete fatto il più gran piacere. — J'use, mon cher Monsieur, de la liberté française en vous protestant sans cérémonies que vous avez en moi le partisan le plus déclaré, l'admirateur le plus sincère, et déjà le meilleur ami que vous puissiez avoir en France. Cela vaut mieux que d'être votre très humble et très obéissant serviteur Voltaire.

ſo trefflich einzelne wie Carlo Bertinazzi, Carlino genannt, als Arlecchino, Camilla, als Soubrette, Collalto, als Pantalone, Civarelli, als Scapino, Rubini, als Dottore, Zanuzzi, als Amoroſo, auch waren, eigneten ſich nicht für die Darſtellung der geſchriebenen Sitten- und Charakterkomödie. Auch wollte das Publicum ſie in ihrer Eigenthümlichkeit ſehen. Goldoni, durch ſeinen Contract gebunden, mußte ſich alſo entſchließen, für ſie wieder Canevaſi zu ſchreiben. Er nahm aber ſo wenig Intereſſe daran, daß er den Aufführungen derſelben kaum beiwohnte, dagegen der franzöſiſchen Komödie jetzt ſeine volle Aufmerkſamkeit ſchenkte.

Eine zufällige Bekanntſchaft mit Demoiſelle Sylveſtre, Vorleſerin der Mutter Ludwig's XVI. vermittelte ihm eine Vorſtellung bei dieſer, welche ihn dann ihrerſeits der Herzogin von Narbonne und Madame Adelaide von Frankreich empfahl, was eine Anſtellung Goldoni's bei dieſen Prinzeſſinnen als Lehrer der italieniſchen Sprache nud Literatur zur Folge hatte; eine Stellung, welche dieſer gern mit der am Théâtre italien vertauſchte, weil ſie ihm eine lebenslängliche Verſorgung verſprach. Denn hiernach zu trachten, hatte zu ſeiner Zeit ein Autor von ſeiner Begabung noch nöthig, der heute bei gleicher Fruchtbarkeit und ſeiner beſcheidenen Lebensweiſe unfehlbar zum Millionär geworden ſein würde. Doch ſchien auch dieſe Hoffnung vereitelt zu werden. Schon nach Verlauf eines Jahres ſah er ſich dem Ungefähr wieder preisgegeben und auf ſeine poetiſche Thätigkeit verwieſen. Es wurden ihm zwar von Italien Aufträge auf neue Stücke geſchickt. Er ſchrieb wohl auch deren, doch nicht mit dem früheren Erfolg. Erſt mit einem im Geiſte der in die Mode gekommenen Feerien verfaßten Drama: Il buono e cattivo genio, gelang es ihm dort wieder durchzudringen. Es wurde 30 Mal hintereinander in S. Giovanni e Crisostomo in Venedig gegeben. Inzwiſchen war ihm vom Hofe doch noch ein kleiner Jahresgehalt ausgeworfen worden und auch von der italieniſchen Oper in London waren neue Aufträge gekommen. Sie reizten ihn aber nicht; er war ſchon zu ſehr zum Franzoſen geworden. Er würde Paris nicht mehr mit Italien haben vertauſchen mögen. Daher auch ſein ſchriftſtelleriſcher Ehrgeiz bald mehr auf Paris, als auf ſeine Heimath gerichtet war. Das endliche Ergebniß dieſer Beſtrebungen war eine in franzöſiſcher Sprache für das Théâtre français

geschriebene Komödie in 3 Acten: Le bourru bienfaisant. Goldoni war sich wohl der Gefahr dieses Wagnisses bewußt. Er hatte hier nicht mehr mit einem Bühnenschreiber, wie Chiari, sondern mit seinem von ihm über alles bewunderten Vorbilde, mit Molière und dessen Ansehen selber zu kämpfen; weshalb er sich in diesem Stücke auch selbst übertroffen hatte. Es wurde einstimmig angenommen und fand bei der ersten Aufführung zu Fontainebleau, am 4. Nov. 1771, die ehrenvollste Aufnahme. Der König sandte ihm 150 Ld'or. Honorar. Obschon Goldoni Molière darin näher, als in jedem seiner anderen Dramen tritt und diese besonders in der Zeichnung der Charaktere an Feinheit weit übertrifft, scheint er dem Vergleich mit ihm doch so viel wie möglich haben ausweichen wollen, da es in Prosa geschrieben und in drei Acte getheilt ist. Goldoni fand sich auf einmal unter die gefeierten Dichter eines fremden Landes gestellt. Sein alter Ruhm hatte einen neuen, weithin strahlenden Glanz erhalten. In seiner Bescheidenheit theilte er denselben mit seinen Darstellern, denen er alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, besonders Préville, dem Darsteller der Titelrolle, den er sehr hochstellte. Er selbst hielt sich bei der ersten Aufführung nach seiner Gewohnheit hinter der Gardine des Hintergrundes auf und sah nichts von der Vorstellung, sondern hörte nur die Reden der Darsteller und den Beifall des Publicums, das am Schluß in einen nicht enden wollenden Jubel ausbrach. Er sollte auf der Bühne erscheinen; Lekain und Brézard zogen ihn fast gewaltsam hervor, da der Hervorruf des Dichters damals in Italien nicht üblich war, und es ihm daher widerstrebte, demselben Folge zu leisten. Es war der letzte Bühnentriumph dieses Dichters. Er schrieb zwar noch ein zweites Lustspiel in französischer Sprache — es hatte aber keinen Erfolg. Er hatte darin den Widerspruch, mit dem schon der Geizige Molière's durch seine Verliebtheit behaftet ist, den aber dieser durch maßvolle Behandlung sehr kunstvoll zu versöhnen gewußt, in seinem den Verschwender spielenden Geizigen auf die Spitze getrieben, so daß letzterer fast als eine poetische Mißgeburt, als ein Mann mit zwei verschiedenen Köpfen und Gesichtern erscheint.

Im Jahre 1778 hatte Goldoni das Glück, Voltaire bei seinem Triumphzug in Paris auch noch persönlich kennen zu lernen. Nur

kurze Zeit ſpäter wurde das italieniſche Theater, dem er noch eben ſechs neue Entwürfe geliefert hatte, mit einer Kataſtrophe bedroht. 1780 wurde es aufgehoben. Carlin war der einzige Darſteller, welchem in Anbetracht ſeiner 40jährigen Dienſte eine Anſtellung am théâtre français zu Theil wurde. — Die Muſe Goldoni's verſtummte. 1787 trat er mit ſeinen Memoiren hervor; das Jahr 1789 aber ſollte den letzten Lichtſchein auf das greiſe Haupt des Dichters werfen, welcher Europa ſo lange erheitert hatte und noch ſo lange erheitern ſollte. Der Schauſpieler Préville trat in dieſem Jahre von der Bühne zurück und wählte zu ſeiner Abſchiedsrolle den Bourru bienfaisant. Die Revolution entriß dem inzwiſchen Erblindeten nach Aufhebung der Civilliſte (1792) auch noch ſeine Penſion, die ihm auf Antrag Chenier's am 7. Jan. 1793 zwar wieder bewilligt wurde, für ihn aber leider zu ſpät. Die Nachricht fand den Dichter ſchon todt. Er war am vorausgegangenen Tage geſtorben.

Die Zahl der Goldoni'ſchen Bühnenwerke reicht jedenfalls weit in's zweite Hundert. Einige Literarhiſtoriker behaupten ſogar, daß ſie dieſe Zahl überſteigen. Sie beſtehen aus Entwürfen zur commedia dell' arte, die nur theilweiſe dialogiſirt ſind, aus ernſten und komiſchen Operntexten, aus Tragödien, ſowie bürgerlichen und romantiſchen Rührdramen und endlich aus Luſtſpielen. In dieſen letzteren liegt allein ſeine Bedeutung, ſeine Eigenthümlichkeit, ſeine Stärke. Sie bilden den bei Weitem größten Theil ſeiner Werke, da Guerzoni (a. a. O.) nicht weniger als 97 von ihnen namentlich aufführt. Sie ſind aber nicht nur von ſehr ungleichem Werth, ſondern auch von großer formeller Verſchiedenheit. Sie ſtellen ſich nicht nur in den verſchiedenſten zwiſchen der Poſſe, dem volksthümlichen und dem feinen Luſtſpiele, ſondern auch in den zwiſchen dieſen und dem weinerlichen Luſtſpiele und dem Rührdrama, ja der Tragikomödie liegenden Abſtufungen dar. Es ſind theils Sitten-, theils Charakter-, theils Intriguen- oder Verwicklungsſtücke. Die beiden erſten Arten ſind aber die reichhaltigſten. Sie bewegen ſich meiſt auf dem bürgerlichen Gebiete, einzelne greifen jedoch darüber hinaus. Einige derſelben nehmen ſogar hiſtoriſchen Charakter an, andere verlaſſen wenigſtens den heimiſchen Boden. Sie ſind meiſt in Proſa, zum Theil auch in Verſen, dem Martellianiſchen Verſe, in der

italienischen Umgangssprache, sei es rein oder mit dem Volksdialekte vermischt, oder auch ganz in dem letzteren, mit Zugrundelegung des venezianischen geschrieben. Viele seiner Stücke schließen sich mehr oder weniger der commedia dell' arte noch an, in denen sich dann die vier italienischen Hauptmasken vertreten finden.

Guerzoni geht soweit, zu behaupten, daß Goldoni bei seiner Theaterreform nicht nur von der commedia dell' arte ausgegangen sei, sondern auch sein Lustspiel aus ihr ganz selbständig ohne jeden Einfluß der Komödie der Römer, der Renaissance, der Franzosen und insbesondere auch Molière's entwickelt habe. Wir sahen aber, welchen Eindruck Cicognini schon auf den Knaben Goldoni ausübte, und ein Blick auf seine Lustspiele beweist, daß es kein nur vorübergehender war. In fast jedem begegnen wir jenen Gesprächen in kurzen Sätzen und abgebrochenen Reden, die diesem Dichter so eigenthümlich waren, freilich nicht wie bei ihm mit der auf Spannung ausgehenden, zugespitzten Absichtlichkeit, sondern nur im Interesse größerer Beweglichkeit und Natürlichkeit. Wir hörten ferner von der mächtigen Wirkung die Machiavelli's Mandragola in ihm hervorbrachte, und können darnach diejenige bemessen, welche Molière auf ihn ausüben mußte. Wir sahen ihn ferner den Martelliani-schen Vers ergreifen und die äußeren Formen des Molière'schen Lustspiels zur Anwendung bringen, sahen ihn Racine's Lügner bearbeiten, das französische Rührdrama, die Comédie larmoyante, früher als Chiari auf der italienischen Bühne einführen und den Modestoff der Pamela, sowie etwas später die Cenie der Frau von Greffigny für dieselbe bearbeiten. Und das alles sollte ohne Einfluß auf seine übrige Lustspieldichtung, auf seine sogenannte Reform des italienischen Theaters geblieben sein, welcher ja doch derselbe Gedanke, der auch Molière geleitet, zu Grunde liegt? Nein, glaube man nur, aus der commedia dell' arte allein, ohne jede Kenntniß der übrigen Lustspiele, würde Goldoni bei allem Talente das seine, wie es uns vorliegt, niemals entwickelt haben. Ich sage das nicht, um seine Originalität herabzusetzen. Denn die Originalität eines Dichters besteht sicher nicht darin, daß er sich gegen das, was seine Vorgänger geschaffen, selbst noch das Beste, verschließt, und ihrem Einfluß sich völlig entzieht. Sie besteht vielmehr darin, daß er das Bildungsfähige darin in eigenthümlicher, in einer seiner Zeit und

ihren Zuſtänden und Verhältniſſen entſprechenden und dieſe fördernden Weiſe ergreift und ſelbſtändig weiter entwickelt.

Goldoni war ſicher kein bloßer Nachahmer und darum unterſcheiden ſich auch ſeine Luſtſpiele von denen Molière's ſowohl, wie von denen der Renaiſſance, nicht minder in ihrer ausgebildetſten Form aber auch von der commedia dell' arte. Er war ganz durchdrungen davon, daß das italieniſche Luſtſpiel anders beſchaffen ſein müſſe, als das der anderen Nationen, weil nach ihm ein nationales Drama überhaupt nur aus der beſonderen Natur, den beſonderen Sitten und Charakteren eines beſtimmten Volkes und aus dem Geiſte ſeiner Sprache zu entwickeln ſei. Hierin war er eben ganz nationaler, volksthümlicher, ja local volksthümlicher Dichter. Hierin wurzelte allerdings ſeine Eigenthümlichkeit, ſeine Originalität, und hieraus erklärt es ſich auch, warum ihm die gewöhnliche Sprache des Umgangs, ja die Volksdialekte näher ſtanden, als die Schriftſprache der Gelehrten und Akademiker, warum er die letzte nie ganz beherrſchte und die italieniſchen Sprachkenner an ſeinem Italieniſch mehr auszuſetzen fanden, als ſelbſt die franzöſiſchen ſpäter an dem Franzöſiſch ſeines Bourru bienfaisant; was freilich zum Theil noch mit dem unregelmäßigen Gange ſeiner ganzen Bildung zuſammenhängt, die eine nur lückenhafte, oberflächliche war und geblieben iſt.

Goldoni verfolgte ohne Zweifel den Zweck, die italieniſche Bühne zu reformiren, allein es iſt wieder zu viel geſagt, wenn Guerzoni behauptet, daß er dieſem Zwecke unabläſſig bei allen 97 von ihm namhaft gemachten Stücken verfolgt habe. Dazu war er ein viel zu zaghafter, dem Geſchmacke der Schauſpieler und Zuſchauer viel zu ſehr nachgebender Reformator und ein viel zu leichtlebiges, ſelbſt leichtfertiges Talent, viel zu ſehr momentanen Eindrücken und Einflüſſen unterworfen. Für das letztere will ich mich nur auf die Entſtehung ſeiner Incognita, wie er ſie ſelbſt berichtet, berufen, die, wenn ſie auch nicht in der Zeit, von der es Goldoni behauptet in dieſer Weiſe zu Stande gekommen ſein kann, doch ſehr wohl, nur etwas früher, auf ähnliche Weiſe entſtanden ſein könnte. Goldoni hatte in der Pamela ein Drama nach einem Roman gemacht und verfiel nun auf den Gedanken, ein Drama zu ſchreiben, das umgekehrt ſo beſchaffen wäre, um ſelbſt wieder einem Romane zu Grunde gelegt werden zu können. Er bedurfte dazu, wie er

sich sagte, großer Verwicklungen, wunderbarer Ueberraschungen, komischer, sowie auch rührender Elemente. Noch aber fehlte es ihm an dem Gegenstand. Die Phantasie sollte ihn selber gestalten. Er war ihm noch unbekannt und grade das sollte der Gegenstand sein, und da er ihn zu einer Frau macht, so war seine Heldin eine Unbekannte. Diese Unbekannte erhielt den Namen: Rosaura. Da er sie nicht mit einem Monologe auftreten lassen wollte, so mußte die zweite Person erfunden werden und „so — heißt es bei ihm — begann ich mein Stück, und setzte es eben so fort, d. h. ich baute an einem großen Gebäude, ohne zu wissen, ob es ein Tempel oder eine Halle sein werde. Jede Scene rief eine andere hervor, eine Begebenheit trug die andere im Schoße, am Ende des ersten Actes war das Gemälde entworfen, es kam jetzt nur noch darauf an, es auch auszuführen. Erst am Ende des zweiten Actes dachte ich an die endliche Auflösung; ich begann dieselbe vorzubereiten, so daß sie zwar noch überraschend sein, aber doch nicht wie aus den Wolken herab fallen sollte." Gewiß war L'incognita nicht das einzige seiner Stücke, welches auf diese Weise entstand, im Allgemeinen aber verfuhr er ungleich gewissenhafter und rationeller. Er selbst macht uns mit seiner Methode bekannt[1]): „Je faisais autrefois quatre opérations avant que de parvenir à la construction et à la correction d'une pièce. I. opération: le plan avec la division des trois parties principales, l'exposition, l'intrigue et le dénoûment. II. opération: le partage de l'action en actes et en scènes. III.: le dialogue des scènes les plus intéressantes. IV.: le dialogue de la totalité de la pièce." Besonderes Gewicht legte er auf die Auflösung. „Il est très aisé d'avoir un dénoûment heureux, quand on l'a bien préparé au commencement de la pièce, et qu'on ne l'a jamais perdu de vue dans le courant du travail." Indeß beweist eines der berühmtesten Stücke des Dichters, I rusteghi, daß ihm dies auch darum leicht fallen mußte, weil seine Verwicklungen oft sehr einfache waren. Selbst dann aber wird die Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit des äußeren Verlaufs nicht selten mit einer den dichterischen Absichten allzunachgiebigen Umbiegung und Abschwächung der Charaktere erkauft.

[1]) Mémoires etc. II. p. 121.

Goldoni's Reform der Bühne iſt hauptſächlich deshalb ſo durchgreifend geweſen, weil er der das Theater beherrſchenden commedia dell' arte das ſeine nicht gleich fertig gegenüberſtellte, ſondern dieſe erſt dadurch allmählich verdrängte, daß er das ſeine aus ihr ſelber entwickelte, und ſie ihm gewiſſermaßen ſelbſt die Bahn dazu brechen mußte. Er ſchritt in der Reform des Luſtſpiels in dem Maße vor, in dem er zugleich die Schauſpielkunſt reformirte. Die Erfahrung, welche er ſpäter an dem Théâtre italien zu Paris machte, hat es genügend beſtätigt, daß dieſer Weg der praktiſche war. Allein dieſe ſtetige Rückſicht auf den Zuſtand und das Intereſſe der Bühne, wie ſehr ſie ſeiner Reform auch genützt, hat auch wieder ſeiner Dichtung nicht wenig geſchadet. Goldoni war allzuſehr mit dem Tagesintereſſe der einzelnen Bühne, welcher er diente, verwachſen, war zu ſehr Bühnenſchriftſteller in dieſem engeren Sinne, um ein wahrhaft großer dramatiſcher Dichter werden zu können. Er iſt eine große Erſcheinung in der Entwicklung des italieniſchen Theaters, aber kein ebenſo großes Muſter in ſeinen einzelnen Werken. Er war ein außergewöhnliches großes Talent, aber er würde, auch wenn er gewollt hätte, ſich wohl im Einzelnen, aber doch nicht in ſeinen beſſeren Werken weit zu übertreffen vermocht haben. Ueber Stücke wie die Mirandolina, Il vero amico, Le bourru bienfaisant, über ſeine Villegiaturluſtſpiele und ſeine venezianiſchen Localkomödien würde ſeine Kraft ſchwerlich gegangen ſein. Um ſo mehr iſt anzuerkennen, was er damit geleiſtet, da er allein ſeiner Nation ein ganz neues Repertoir zu ſchaffen vermochte. Und dieſe Fruchtbarkeit iſt ein zweites Moment, welches ſeine Reform mächtig gefördert hat.

Goldoni's Stärke liegt in der lebendigen, naturgetreuen Schilderung der Charaktere, Sitten und Zuſtände, der Beziehungen, in die er dieſe gelegentlich zu einander bringt und in der Ausführung der einzelnen Situation — nicht aber in der Entwicklung der Handlung. Je reicher ſeine Erfindungs- und Geſtaltungskraft dort erſcheint, deſto dürftiger zeigt ſie ſich hier. Allein dieſer Mangel an reicher und wahrhaft bedeutender Handlung wirkt auch auf die Entwicklung der Charaktere mit ein, welche bei ihm nicht die quellende Vielſeitigkeit haben, die wir an allen wahrhaft großen Dichtern bewundern. Er iſt ein überaus glücklicher Beobachter und Schilderer des Lebens, aber er verfolgt die Erſcheinungen deſſelben nicht bis

auf ihre letzten Gründe, daher seine Phantasie bei diesen Erscheinungen stehen bleibt und nicht aus dem Grunde derselben schafft. Hierdurch erklärt es sich auch, warum dieser Dichter von den einen seiner Beurtheiler erfinderisch, von den anderen arm an Erfindung genannt werden konnte, warum die einen ihn wegen der Sorgfalt, Liebe und Frische der Ausführung loben, die anderen aber der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, ja der Trivialität beschuldigen durften. Bei aller Lebendigkeit seiner Schilderung wird er doch oft ermüdend, weil er sich in's Breite ergeht, weil es ihm an Concentration und Vertiefung gebricht. Ein so großes komisches Talent er auch war, scheint er doch keinen ganz deutlichen Begriff vom Wesen des Komischen gehabt zu haben, da er sich zuweilen in der Wahl seines Gegenstandes und seiner Charaktere hierin vergriffen, wofür ich auf einzelne Beispiele schon hinweisen konnte. Auch der Zweckbegriff, welchen er sich von seiner Kunst gebildet hatte, spricht mehr für den trefflichen Menschen, als für den bedeutenden Künstler. Er führte die Moral in das italienische Lustspiel ein und gab ihm einen ehrbaren Inhalt. Das war ein großes Verdienst. Da er aber ganz unmittelbar auf Besserung seiner Zuhörer ausging und ihnen doch zugleich gefallen wollte, so hat seine Moral etwas Schillerndes und man hat ihm die Schwächlichkeit und Laxheit derselben zum Vorwurf gemacht. Seine Gegner sahen an ihm meist nur die Fehler und rechneten noch manches dazu, was ihm zum Verdienste gereichte. Seine Anhänger haben dagegen noch vieles, was wirklich zu tadeln war, an ihm noch vertheidigt. Man wird beiden in einem gewissen Umfange recht geben müssen, denn die Wahrheit ist zwischen ihnen getheilt.

Man hat Goldoni den Molière der Italiener genannt. Er selbst lehnte diese Bezeichnung in seiner Bescheidenheit ab. Doch aber steht er Molière näher, als er Kotzebue oder Iffland steht, obschon seine Stellung zwischen beiden ist. Er hatte weder die Tiefe, noch das Genie, noch die Weite der Weltanschauung Molière's. Er bewegte sich eigentlich nur mit Glück und Geschick in der bürgerlichen Sphäre und seine venezianischen Localkomödien sind wohl das, was am meisten von ihm befriedigt. Sie haben sich auch bis heute in voller Frische auf der Bühne erhalten. Im Uebrigen hat er mit der Zeit schon an Farbe verloren. Manches erscheint an ihm

heute leer und trivial, was zu ſeiner Zeit ſicher nicht ſo erſcheinen konnte. Oder wie hätte der geiſtreichſte Mann ſeines Jahrhunderts an ſeinen Luſtſpielen ſonſt Geiſt und Phantaſie wohl hervorheben können? Goldoni hat der komiſchen Bühne ſeines Landes eine neue nationalere Grundlage gegeben, die zwar nicht ſo breit und tief wie die Molière'ſche iſt, auf der man aber doch bei jeder gedeihlichen Weiterentwicklung mit wird fortbauen müſſen. Der Hauptgedanke, welcher ihn leitete, wird hierbei immer der maßgebende bleiben.

Ich bin ſo ſpeciell auf die Geſchichte Goldoni's eingegangen, weil man durch ſie den beſten Einblick in die Theaterverhältniſſe ſeiner Zeit erlangt und er für die Weiterentwicklung des italieniſchen Luſtſpiels von ſo großer Bedeutung iſt. Er hat eine große Schule begründet, und eine reiche Nachfolge gehabt, was weder von Chiari, noch von Gozzi, wie ſehr ihn dieſe bekämpften, geſagt werden kann.

Pietro Chiari, 1700 zu Brescia geboren, empfing ſeine Bildung bei den Jeſuiten, in deren Orden er ſpäter auch einzutreten beabſichtigte. Er gab dieſen Entſchluß jedoch bald wieder auf, um als Weltgeiſtlicher (Abate) fortan den Studien zu leben. Er wurde vom Herzog von Modena zum Hofdichter ernannt und lehrte an der Univerſität dieſer Stadt als Profeſſor der Literatur. Nachdem er durch verſchiedene populär-philoſophiſche Schriften (Lettere filoſofiche etc.) ſowie durch ein philoſophiſches Gedicht (La filoſofia per tutti), noch mehr aber durch ſeine romanhaften Erzählungen (Veglie inglesi e francesi ossia raccolta di storie galanti per trattenimento delle donne) großes Aufſehen erregt, deren Wirkung auf der Abenteuerlichkeit und Empfindſamkeit ihres oft den guten Geſchmack verletzenden Inhalts beruht, wendete er ſich, vermuthlich angezogen von den Erfolgen Goldoni's, auch noch dem Drama zu. Er ſchrieb eine Menge (man ſagt an 60) Bühnenſtücke, darunter auch vier Tragödien[1]). Das erſte ſeiner Dramen war der ſchon 1748 erſchienene L'amor della patria ossia Cordova liberata de' mori, wohl nach ſpaniſchem Muſter; das zweite La schiava chinese

[1]) Welche in den Commedie in versi del Ab. Pietro Chiari (Ven. 1756. 10 Bde.), theils in der Nuova raccolta di commedie (1762) und Tragedie (Bol. 1762) erſchienen.

ist dagegen entschieden eine Nachbildung der Goldoni'schen Sposa persiana. Auch sein Marco Accio Plauto (1755) ist wohl durch dessen Il Molière und Il Terenzio (1754) angeregt worden, sowie sein Il poeta comico von Il teatro comico jenes Dichters, wie verschieden der Inhalt auch ist. Nicht minder ging ihm Goldoni in der Einführung des sentimentalen Dramas voran (L'inganno amoroso hat z. B. Goldoni's Padre per amore zum Vorbild), das seine hauptsächlichste Domaine blieb, indem er die Wirkungen desselben überbot und es mit einem abenteuerlichen romanhaften Inhalt erfüllte. Sein Erfolg ist wohl hauptsächlich auf den Reiz der Neuheit zurückzuführen. Er wurde Mode, wie ja so vieles Mode wird, dessen Wirkungen man später nicht zu erklären vermag. Hier lagen sie jedoch ziemlich offen da, weil Chiari in oft plumper Weise auf heftige Erregung der Phantasie, des Gemüths und der Sinne ausging, so daß seine Stücke, wie Gozzi sich ausdrückt, den Zuschauer für 14 Nächte vor Angst und Schrecken nicht schlafen ließen. Doch schrieb er auch einige reine Lustspiele und selbst ein Volksstück im venezianischen Dialekt, La donna di spirito. Es scheint, daß Medebac ihn im Jahre 1754 zu sich heranzog und dieses Verhältniß bis 1761 fortdauerte. Die Auflösung desselben mag mit den Erfolgen der Gozzi'schen Märchensatire und dem Weggang Goldoni's von Venedig zusammenfallen und wird die dramatische Thätigkeit Chiari's völlig beschlossen haben, da sein letztes Stück im Herbste 1761 geschrieben sein soll. Chiari, der anfänglich selbst gegen Goldoni den Satiriker spielte, verhielt sich zunächst gegen die Angriffe Gozzi's schweigend, indem er ihn nur durch seinen Schüler Placido Bordoni angreifen ließ; später (1763) ergriff er aber gegen ihn und die Accademia de' Granelleschi in seinem Buche: Genio de' costumi del secolo, auch selbst noch die Feder. Er starb 1788.

Carlo Gozzi, aus einem alten Grafengeschlechte (schon 1516 war ein Cristofero Gozzi Rettore von Bergamo) wurde, wie man annimmt, im März 1722 zu Venedig geboren. Wie Goldoni hat auch er seine eigene Lebensgeschichte geschrieben[1]). Er zeigte schon

[1]) Memori inutili della vita di Carlo Gozzi. Ven. 1797. Siehe auch dessen Ragionamento ingenuo e storia sincera dell' origine delle sue fiabe. Tomo I. Opere teatrale. — J. B. Magrini, Carlo Gozzi e le fiabe. Crem. 1876.

früh große geiſtige Anlagen, eine rege Phantaſie und Neigung zur Dichtung, welche letztere durch den Einfluß des Abate Verdani, des Ant. Fed. Leghezzi, ſowie ſeines älteren liebenswürdigen Bruders Gasparo entwickelt wurde. Doch auch ſonſt fand er im Hauſe ſeines Vaters poetiſche Anregung, der, wie Goldoni's Großvater, Künſtler aller Art bei ſich verſammelte, ein Theater daſelbſt unterhielt und auch wie dieſer ſein Vermögen dabei verſchwendete. Dies nöthigte Carlo ſich ſelbſt einen Lebensunterhalt zu ſuchen. Er nahm Kriegsdienſte und wurde hierdurch nach Dalmatien verſchlagen, wo ſein ohnehin dazu neigender Geiſt eine noch entſchiedenere Richtung auf das Abenteuerliche, Phantaſtiſche, Kampfluſtige erhielt. Auch der Sinn für das Theater wurde hier weiter ausgebildet, da ſeine militäriſchen Beſchäftigungen von Liebeshändeln mit Schauſpielerinnen und Stegreifſpielen unterbrochen waren, die er mit anderen Officieren leidenſchaftlich pflegte und in denen er ſich eine beſondere Rolle unter dem Namen Lucilia im Charakter eines illyriſchen Kammermädchens geſchaffen hatte, in welcher er excellirte. Nach Venedig zurückgekommen, nahm ihn die Zerrüttung in Anſpruch, in welcher ſein Vater nach ſeinem Tode die Vermögensverhältniſſe der Familie hinterlaſſen hatte. Zerwürfniſſe unter den Gliedern derſelben blieben nicht aus. Er verurtheilte ſich aber lieber zu einem ſehr eingeſchränkten Leben, als daß er ſeine Unabhängigkeit opferte. Daher er auch keine Anſtellung im Staatsdienſte an nahm, obſchon ihm das Amt eines Poſtmeiſters in Wien und eines Inspettore del Magistrato de' reformatori übertragen wurde. Er widmete ſich vielmehr der nur wenig einträglichen Schriftſtellerei, was auch Veranlaſſung zu ſeinem Eintritt in die Accademia de' Granelleschi gab, welche vornehmlich den Zweck der Sprachreinigung und der Verbeſſerung des Stils und des Schriftweſens

— Guerzoni, a. a. O. S. 184. — Chasles, Du théâtre espagnol-italien au 18. siècle et de Ch. Gozzi. Paris 1877. — Horn, Ueber Gozzi's dramatiſche Poeſie. Penig 1803. — Klein, a. a. O. VI. I. S. 650. — Eine von Gozzi ſelbſt veranſtaltete Ausgabe ſeiner Werke erſchien: Ven. 1792 in 10 Bdn. Seine dramatiſchen Schriften in deutſcher Ueberſetzung von Werthes: Bern 1795. 5 Bde. — Streckfuß veröffentlichte eine Uebertragung der dramatiſchen Märchen. Einzelne auch bei Schiller, Heyſe, Baudiſſin. — Von Alphonſe Royer erſchien 1865 eine franzöſiſche Uebertragung der Märchen.

verfolgte und ihn in verschiedene gelehrte Streitigkeiten riß. Auch die ersten Angriffe auf Goldoni und Chiari waren nur gegen den mangelhaften Styl und die unreine Sprache dieser Schriftsteller gerichtet, wodurch es ihm auch gelang, die Accademia selbst mit in den Streit zu verwickeln. Doch wurde dieser nun bald auf den Geist und die Tendenz ihrer Werke mit ausgedehnt. In der Verurtheilung Chiari's stimmte übrigens Carlo's Bruder Gasparo mit ihm überein; nicht so in der Goldoni's, obschon jener die Styl- und Sprachmängel, dieser dagegen das Talent dieses letzteren zugab. Carlo's feuriger, phantastischer und dabei doch ganz conservativer und von der spanischen Dichtung beeinflußter Geist sah in Goldoni nichts als den gefährlichen Verbreiter laxer Lebensgrundsätze und den mattherzigen Vernichter der von ihm von Jugend auf geschätzten commedia dell' arte, deren eifriger Parteigänger er durch seinen intimen Umgang mit der Gesellschaft Sacchi geworden war und in der er die eigenthümlichste Form des italienischen Theaters und zugleich diejenige erblickte, in welcher sich die Volksphantasie, der nationale Hang zur Satire und zur Burleske, am vollsten ausleben konnte, was freilich nach ihm immer nur in einem conservativen Sinne geschehen durfte. Wie viel sein Verhältniß zu Teodora Ricci, das er zwar nur für ein platonisches ausgibt, das ihn aber in verschiedene Händel, selbst mit dem schon achtzigjährigen Sacchi, verstrickte, zu seiner Parteinahme für die Gesellschaft des letzteren beigetragen, lasse ich dahingestellt; doch scheint diese Parteinahme älter, als jenes Verhältniß gewesen zu sein.

Wenn die angebliche Begegnung Goldoni's und Gozzi's, von welcher Baretti berichtet, auch nur ein Märchen ist, so schrieb doch Gozzi das seine von der Liebe der drei Pommeranzen hauptsächlich nur deshalb, um die Berufung Goldoni's auf den Beifall der Venetianer zu Schanden zu machen; es war also kaum weniger eine Satire auf das Publicum selbst, das er dadurch zum Beifall hinreißen wollte, als auf Goldoni und Chiari.

Abgesehen von dem Geschmack der Venetianer, auf den es besonders berechnet war, war auch der Geist der Zeit diesem Versuche noch günstig. Die Satire war schon seit Anfang des Jahrhunderts in Aufnahme gekommen, und eben jetzt wieder schwang ja Baretti in seiner Zeitschrift La frustra letteraria die satirische Geißel. Durch

Swift, Montesquieu, Voltaire hatte man aber den Reiz einer fremdartigen Einkleidung derſelben noch kennen gelernt. Der Sinn für fremdartiges Coſtüm trat ohnehin, wie wir bei Zeno und Metaſtaſio ſahen, hervor. Der Defoe'ſche Roman Robinſon Cruſoe mit ſeinen unzähligen Nachahmungen, welcher auch eine neue Ausgabe der Mandeville'ſchen Reiſe (1725) hervorrief, weckte zugleich noch den Sinn für das Abenteuerliche und Wunderbare. Wirkten doch ſelbſt auf Goldoni die Lettres d'une Peruvienne und Les voyages de l'abbé Prevost ein. Entſchiedener tritt dieſer Einfluß noch bei Chiari hervor. Eine ganz neue Zauber- und Wunderwelt aber wurde durch Ceſarotti's Ueberſetzung des Macpherſon'ſchen Oſſian (1772) eröffnet. Mehr als dieſes Alles, was die Phantaſie und die Gemüther im Allgemeinen erregte, wirkten auf Gozzi ſelbſt ohne Zweifel die ſeit Anfang des Jahrhunderts in Spanien in Aufnahme gekommenen Zauberſtücke, beſonders die des Zamora und Cañizares noch ein, die wohl mit ähnlichen Erſcheinungen in Frankreich, z. B. dem Märchendrama Le Roi de Cocagne des Legrand, vielleicht ſelbſt mit dem neapolitaniſchen Märchenbuche Cunto delli Cunti in einem wenn auch nur indirecten Zuſammenhang ſtanden. Indem daher Gozzi zu ſeiner dramatiſchen Fiaba das Wunderbare und Phantaſtiſche eines der Kindermärchen dieſes letzteren, ſo wie die vier hauptſächlichſten Figuren der alten commedia dell' arte ergriff und ſie mit der literariſchen Satire in einer Weiſe in Verbindung brachte, welche ein bedeutendes locales Intereſſe hatte, weil ſie die beiden beliebteſten Dichter Venedigs und ihre Parteigänger traf, (wurde doch Chiari, als Fee Morgana, Goldoni, als Zauberer Celio, darin der Verſpottung preisgegeben), vereinigte er eigentlich nur drei ganz volksthümliche Elemente und durfte daher des Erfolges um ſo ſicherer ſein, als die Form ihrer Vereinigung den Reiz der Neuheit hatte und dem Sinne der Venetianer für decorative Pracht und ſceniſche Verwandlungen entſprach, die Truppe Sacchi's aber über die berühmteſten Darſteller der vier Hauptmasken, ihn ſelbſt als Truffaldino, Agoſtino Fiorilla als Tartaglia, Abanagio Zennoni als Brighella und Ceſare Darbes als Pantalone, verfügte.

Der Erfolg war ein epochemachender, obſchon es Gozzi bei allem Talent und Geiſt nicht gelungen war, ſeine Darſtellung ganz mit ſeiner Satire zu durchdringen. Sie erſchien vielmehr nur als

ein Anhängsel des Märchens, welches die Naivetät dieses letzteren ebenso schädigte, wie die zwar ursprünglich aus dem Leben des Volkes hervorgegangenen, jedoch allmählich conventionell gewordenen Masken die gläubige Hingabe an das Wunderbare des Märcheneindrucks störten.

Obschon der außerordentliche Erfolg dieses Versuchs den Dichter bestimmte, den hiermit beschrittenen Weg weiter fortzusetzen, schlug er doch dabei eine etwas veränderte Richtung ein. Er wollte jetzt ebenfalls bestimmter als Dichter hervortreten, gab aber zugleich die persönliche Satire auf. Das letztere wohl schon deshalb, weil Goldoni nicht nur Venedig, sondern auch Italien verlassen hatte, Chiari sich aber ganz vom Theater zurückzog.

Schon am 24. October 1761 wurde die fiaba teatrale Il corvo im Sacchi'schen Theater zur Aufführung gebracht, in welchem dem Stegreifspiel nur noch ein beschränkter Raum für die Lazzi der Maskenfiguren eingeräumt worden war. Selbst noch die wichtigeren Reden dieser letzteren waren vom Dichter theils in Prosa, theils metrisch ausgeführt worden. In der That war die commedia dell' arte auf dem hier von Gozzi eingeschlagenen Wege kaum in minderer Gefahr, allmählich von den in sie eingeführten Elementen aufgezehrt zu werden, als dies bei der Goldoni'schen Reform der Fall gewesen war. Noch mehr aber erschien hier das nationale volksthümliche Element bedroht. Der Ernst und das tragisch gefärbte Spukhafte überwogen bereits. Die Masken waren bis auf den Tartaglia zu Nebenfiguren und Intermezzisten herabgesunken. Auf fremden Boden verpflanzt, waren auch sie in Gefahr, mehr und mehr zu verkümmern.

In der am 22. Januar 1762 folgenden Turandotte, die Schiller bekanntlich trefflich bearbeitet hat, spielen die Masken wieder eine nur untergeordnete Rolle. Sie ist auch frei von allem Märchenwesen und verdient wohl nur deshalb den Namen einer Fiaba, weil die Charaktere zum Theil wie unter einem geheimen Zauber zu stehen scheinen, so daß ihr Verhalten nicht überall aus rein menschlichen Motiven zu erklären ist. Eine Grausamkeit und Herzlosigkeit, wie Turandotte sie zeigt, läßt sich wohl kaum mit dem Adel der Empfindung und der Liebe vereinigt denken, die ihr der Dichter doch andererseits leiht, auch übersteigt einer solchen

Grauſamkeit gegenüber die opfermüthige Liebe Kalafs nahezu allen Glauben, weil man verſucht wird, ſie eher tadelnswerth, als bewunderungswürdig zu finden. Auch Zelina und Skirina ſcheinen wie unter einem Zauber zu ſtehen, wenn ſie, im Widerſpruch mit ihrem früheren Verhalten, ſich plötzlich bei dem Verrath an dem Prinzen betheiligen. Gleichwohl iſt grade die Turandotte dasjenige Märchendrama Gozzi's, welches noch das meiſte dramatiſche Intereſſe darbietet und mehr als jedes andre von einem, wennſchon hier und da unklaren, ſo doch immerhin ſchwungvollen Pathos beſeelt und bewegt iſt.

An einzelnen großen dramatiſchen Zügen, an Ausbrüchen eines ſtarken dramatiſchen Pathos fehlt es auch noch anderen dieſer Dichtungen nicht. Das gilt vor Allem vom Corvo, in dem es ſich hauptſächlich um das Motiv der Bruderliebe im Kampfe mit dem Verlangen der Selbſterhaltung handelt, ſowie von der fiaba tragicomica: Il re cervo (am 5. Januar 1763 zum erſten Mal aufgeführt), dem vielleicht tiefſinnigſten Drama Gozzi's, und von I pitocchi fortunati (28. Juli 1764). Dazwiſchen liegen die durch ihre grauſigen, ſpukhaften Wirkungen zum Theil abſtoßenden Fiaben: La donna serpente (29. October 1762), La Zobeide (10. Auguſt 1763) und Il mostro turchino. Auch die fiaba filosofica: L'angellino belverde (19. Januar 1765), mit der Gozzi ſeine dramatiſchen Märchen abſchließen und alle anderen an Tiefſinn und grauſer, wunderlicher Phantaſtik überbieten wollte, gehört noch hierher. Der außerordentliche Erfolg, den ſie hatte, beruht aber doch wohl hauptſächlich auf der ſatiriſchen Verſpottung, die hier die philoſophiſchen Grundſätze des Helvetius, Rouſſeau's und Voltaire's gefunden. Dieſer Erfolg nöthigte dem Dichter noch eine zehnte Fiaba: Il re de' geni ossia la serva fedele, ab[1]).

Wie wenig es übrigens Gozzi hierbei um die nationale Ent-

[1]) Die Quellen zu Gozzi's Märchendramen waren nach ſeiner eigenen Angabe: Lo cunto delli cunti per le piccierille. La Posilipeata di Marsillo Repone, fiabe napolitane scritte per le balie e per le vecchie. Morali custodi dei fanciuletti; La biblioteca dei Genj; Le novelle arabe, persiane, cinesi; Il gabinetto delle fate; Alcune pietre dell' informe e irregolarissimo teatro spagnuolo. S. auch G. B. Magrini, a. a. O. bei den einzelnen Stücken von S. 114 an.

wicklung des Dramas zu thun war, beweisen seine übrigen dramatischen Dichtungen, welche er im Interesse des Sacchischen Theaters fast sämmtlich dem Spanischen nachgebildet hat, so La donna vendicativa (1767) nach Rendersi a la obligazion der Gebrüder Cordova; La punizione nel precipizio (1768) nach Matos Frogosa; Il pubblico secreto (1769) Le due notte affanose (1771) und La figlia d'aria nach Calderon; La principessa filosofa (1772) und I due fratelli nemici (1773) beide nach Moreto; Il maritaggio per vendetta nach Rojas; Il moro bianco und Amore assotiglia il cervello nach Cañizares u. s. w.[1]). In den meisten dieser Stücke, denen er in ihrem ernsten Theile ziemlich treu folgte, führte er in die komischen Nebenpartien, die er deshalb entsprechend erweiterte, die vier Maskenfiguren mit ein.

Gozzi war trotz seiner Excentricitäten, seiner Spott- und Streitsucht, im Grunde eine wohlwollende und leutselige Natur. Dies zeigt sich besonders in seinem Verhalten gegen die Gesellschaft Sacchi und gegen jedes einzelne ihrer Mitglieder, denen er sich dauernd als treuer, opfermüthiger Freund erwies. Trotz seiner aristokratischen Vorurtheile liebte er überhaupt den Verkehr mit dem Volke und war mit ihm leutselig. Er zeigte mehr noch die Vorzüge, als die Einseitigkeiten seines Standes, und die geistige Vornehmheit seiner Natur machte sich oft dabei geltend. Er war auch fern von aller Selbstüberschätzung. Er wußte, daß seine Dichtung nur ihre Zeit haben werde und eine Sache des Modegeistes sei. Auch bildete er sich keineswegs ein, Goldoni verdrängt zu haben, sondern war überzeugt, daß dessen Zeit auch ohne sein Zuthun jetzt schon gekommen sein würde. In letzterem irrte er aber. Der Beifall, den seine Stücke erzielten, übertönte zwar in Venedig längere Zeit den der Goldonischen, nicht aber in dem übrigen Italien. Sie wurden noch lange mit Beifall in Venedig gespielt, nachdem die seinen längst wieder verschwunden waren. Nicht minder irrte er darin, daß die commedia dell' arte, als die eigenthümlichste dramatische Form des italienischen Geistes, nie von der Bühne verschwinden werde.

---

[1]) Gozzi schrieb außer den bereits angeführten Werken auch einige epische Dichtungen, darunter La Marfisa und Del rotto delle fanciulle castellane, so wie eine Reihe Novellen, Satiren, Flugblätter, Gedichte.

Die ſtaatliche Umbildung, welche Italien ſeit 1796 erfuhr, ließ es vielmehr wünſchenswerth erſcheinen, die Masken und das Stregreifſpiel, welche zur Verſpottung der nationalen Verſchiedenheiten und Gegenſätze benutzt wurden, von der Bühne hinweg zu weiſen, was zur Verbannung der Gozzi'ſchen Märchen mit beitrug. So wenig wie ſie, hat auch die commedia dell' arte die Bühne ſich wieder zurück zu erobern vermocht. Gozzi, der erſt 1806, am 4. Auguſt, ſtarb, ſollte dieſen Umſchwung noch ſelber erleben. Er hatte daher nur wenige Nachahmer, und dieſe erreichten ihn wieder ſo wenig, daß nur der Name eines einzigen, Giuſeppe Foppa, erhalten geblieben iſt [1]). Um ſo größer war der Einfluß, welchen das Gozzi'ſche Drama auf Deutſchland, ja ſelbſt auf Frankreich ausgeübt hat. Hier wurde beſonders Nodier von ihm angeregt, dort war dies vor Allem bei der ſogenannten romantiſchen Schule, am Entſchiedenſten bei Hoffmann der Fall. Gozzi wurde von A. W. Schlegel bewundert und von Tieck und Platen nachgeahmt, deren Dramen daher wie die ſeinen mehr phantaſtiſch, als romantiſch zu nennen ſind. Auch waren die letzteren auf den deutſchen Theatern mehr verbreitet [2]) als jene, ja als ſie es ſelbſt, mit Ausnahme Venedigs, auf den italieniſchen Bühnen geweſen ſind. Obſchon ſich das dramatiſche Märchen bis zu Adam de la Hale, d. i. bis zu den uns bekannten Anfängen des neuen weltlichen Dramas zurück verfolgen läßt, ſo glaube ich doch, daß das Gozzi'ſche Märchendrama vor allen anderen auch auf die Entwicklung der Wiener Zauberpoſſe eingewirkt hat. Selbſt in England übte — wie Roscoe in ſeiner Ueberſetzung des Sismondi'ſchen Werkes über die Literatur des ſüdlichen Europa's bemerkt — Gozzi einen ſichtbaren Einfluß auf die Bühnendichter der kleineren Stücke aus.

Ueber keinen Dichter ſind wohl die Urtheile der Literarhiſtoriker

---

[1]) Gozzi ſelbſt ſchrieb noch darüber: S'affidarono all' immense decorazioni ed alle agghiacciate buffonerie. Non intesero nè il senso allegorico, nè la urbana satira sul costume, nè la forza dell' apparecchio, nè la condotta, nè lo spirito, nè l'arte nè il vigore intrinseco del genere da me trattato.

[2]) Ich finde in Dresden allein von 1779—1802 folgende ſeiner Dramen unter den hier dargeſtellten Stücken namentlich aufgeführt: Die Strafe im Abgrund. Die glücklichen Bettler, Zeym (Il re de' Genj.). Das öffentliche Geheimniß. Die philoſophiſche Dame. Turandot.

so weit auseinander gegangen als über diesen. Die Parteiung, welche sich zu seiner Zeit zwischen seinen Anhängern und denen Goldoni's ausgebildet hatte, ging auch auf die spätere Kritik und Geschichtsschreibung über. Heute ist die Unterschätzung Gozzi's fast eben so groß, wie es früher die Ueberschätzung gewesen ist. Leider wirkt auf die Urtheile jetzt allzusehr der religiöse Standpunkt mit ein. Am auffälligsten aber ist der Widerspruch, der schon in den Urtheilen eines hervorragenden Zeitgenossen des Dichters, nämlich Baretti's, hervortrat. Während dieser in seinen Costumi ꝛc. erklärt: daß Gozzi nach seiner Meinung das Wunderbarste sei, was irgend ein Jahrhundert oder Land hervorgebracht habe — heißt es dagegen kurz nach Erscheinen der Gozzi'schen Dramen im Druck in einem von ihm aus London, d. 12. Mai 1784 datirten Briefe an Francesco Carcano: „Vor wenig Monaten wurden mir die 8 Bände des Grafen Gozzi zugeschickt. Ich freute mich darauf, wie auf ein persisches Festmahl, da ich seinen Mostro turchino und La Zobeide schon aus dem Manuscripte kannte. Was aber meinen Sie wohl. Der Tropf hat alle seine Dramen damit verdorben, daß er seine verwünschten Pantalone, Brighella, Truffaldino und Tartaglia, die er der Canaille auf der Bühne wohl vorführen durfte, in dieselben mit aufnahm. Er hat hierdurch Italien eines Ruhmes beraubt, den er ihm mit wenig Mühe hätte verschaffen können und vielen Landsleuten und Ausländern seine Werke ganz ungenießbar gemacht. Ich würde über seine schmähliche Vernachlässigung der Sprache und des Styls noch hinwegsehen; wenn Sr. Gnaden nur nicht grade hierin für einen der strengsten Puristen gehalten werden wollte. Man hätte wahrhaftig nöthig, sich eine Indulgenz dafür zu erwerben, daß man ihn nicht ordentlich abprügelt. Ein solches Durcheinander von Gold und von Dreck ist wirklich noch niemals gesehen worden." Man sieht, daß Baretti die frustra letteraria immer dicht bei der Feder liegen hatte.

Gozzi war ohne Zweifel ein Mann von Geist, Phantasie und poetischem Talent, allein er hat davon einen so willkürlichen Gebrauch gemacht, daß er sich nicht selten in's Geschmacklose verlor. Es fehlte ihm eben sowohl ein deutlicher Begriff von dem Zwecke der Bühne, wie von den geistigen Bedürfnissen des Publicums, die diese befriedigen soll. Seine niedrige Auffassung der

Rechte des Volks trug hierzu mit bei. Am wenigſten kannte er aber doch die nationale Eigenthümlichkeit des Italieners, die er nur nach einzelnen Erſcheinungen des venetianiſchen Lebens beurtheilte. Er ſah nicht ein, daß die commedia dell' arte ſich faſt ſchon überlebt hatte, als ſie ſich noch das Theater zu beherrſchen herausnahm, daß ſie überhaupt nur als Seitenzweig des nationalen Dramas fortzuleben ein Recht beanſpruchen durfte, bei jedem darüber hinausgehenden Verſuche die Entwicklung eines ſolchen aber hemmen und ſchädigen mußte. Goldoni hat an die Stelle der nationalen, aber ganz conventionell gewordenen Masken mit ihren ſtehenden Lazzi, die nationalen Charaktere und Sitten, wenn auch nur des bürgerlichen Lebens geſetzt, Gozzi der Maskenkomödie ein fremdes Gewand und einen phantaſtiſchen, dem urſprünglichen, nationalburlesken, ganz abgewendeten Charakter gegeben. Das Gozzi'ſche Märchendrama iſt daher nur eine intereſſante Epiſode in der Entwicklung des italieniſchen Theaters, doch keineswegs, wie man gemeint, eine neue Epoche in der Entwicklung deſſelben, noch die Grundlage für eine neue Form des italieniſch-nationalen Dramas. Goldoni hat dagegen, wie ſchon geſagt, wirklich eine Schule gebildet.

Von den vielen, dieſem Zeitraum noch angehörenden Anhängern und Gliedern derſelben ſeien hier nur Albergati Capacelli, Willi, Pepoli, Gherardo de' Roſſii, Sografi hervorgehoben.

Marcheſe Francesco Albergati Capacelli wurde 1728 zu Bologna geboren, wo er eine ausgezeichnete Bildung erhielt. Er erlangte ſpäter die Würde eines Senators, pflegte aber auch dann noch ſeine theatraliſchen Neigungen. Selbſt ein ſchauſpieleriſches und dichteriſches Talent, hatte er ſich ſowohl in ſeinem Palaſte als in ſeiner bei Bologna gelegenen Villa, Camaldoli, ein Theater errichten laſſen, für das auch Goldoni fünf kleinere Stücke gedichtet hat (Il cavaliere di Spirito; La donna bizzara; L'apatista; L'osteria della posta; L'avaro). In zweiter Ehe heirathete er ſogar noch eine Schauſpielerin, die leichtfertige Bettina, die er aber (1785) in Venedig, wohin er ſich mit ihr gewendet hatte, aus Eiferſucht erſtach. Er verließ hierauf dieſe Stadt, verheirathete ſich ſpäter auch noch zum drittenmale mit einer Tänzerin und ſtarb 1804 zu Bologna. Als ſein früheſtes Drama wird das 1773 preisgekrönte Il prigionero bezeichnet. Er ver-

anstaltete selbst eine Ausgabe seiner Lustspiele [1]), welche 23 Stücke enthält, darunter verschiedene einactige, die besonders gefällig sind. Goldoni sprach sich sehr günstig über die ihm davon bekannt gewordenen aus. Hervorgehoben mögen hier werden: Il ciarlatore maldicente; La notte; Oh, che bel caso!; Il saggio amico. Il sofà ist gegen Gozzi's Maskenmärchen gerichtet. Albergati selbst charakterisirt seine Anschauung vom Schauspiele in einem an den Herausgeber des Teatro moderno applaudito gerichteten und im 6. Bde. S. 100 mitgetheilten Briefe in folgenden Worten: „Ich fordere und die Vernunft fordert es mit — Wahrheit der Charaktere, einfache Führung der Handlung, lebendigen Dialog, Natur in Allem, Schlüpfrigkeit nirgends, kräftige Grundsätze gesunder Moral, welche aber mehr durch die Handlung, als durch Sentenzen zum Ausdruck gelangen müssen. Ich fordere ferner, daß das Drama sich weit weniger an das Auge, als an den Geist und das Herz richte." Man wird diesen Ansichten sicher nur zustimmen können.

Andrea Willi, zu Verona geboren, hielt sich mehr an die sentimentalen Stücke Goldoni's und an deren französische Vorbilder. Von armer Herkunft, trieb er sich lange als Hauslehrer in vornehmen Häusern, besonders venetianischen Familien, herum. Später fand er in Genua bei der Familie Spina gastliche Aufnahme, welche ein Theater in ihrem Palaste unterhielt. Hier schrieb er den größten Theil seiner Theaterstücke, die 1779 in 3 Bänden und 1785, vermehrt, in 5 Bänden erschienen. Sie umfassen 30, theils in Prosa, theils in Versen geschriebene Stücke. Nur die ersten verdienen Erwähnung. Sie zeichnen sich durch Lebendigkeit aus, und der Gang der Entwicklung ist meist natürlich und zwanglos erfunden.

In voller Anlehnung an Goldoni hat Giovanni Gherardo de' Rossi, geb. 12. März 1754 in Rom, gest. ebendaselbst 27. März 1827, eine Reihe Lustspiele geschrieben, welche 1790 zu Rom in 4 Bänden erschienen. Er war zu seiner Zeit als Literator und Alterthumsforscher berühmt. In seinem Moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni trat er für

[1]) Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli. Bologna 1801. Schon 1782 erschien eine Ausgabe seiner Opere teatrali in 6 Bd. Auch schrieb er zwei Bände Novellen.

dieſen mit Wärme und Entſchiedenheit ein. Von ſeinen eigenen Luſtſpielen ſeien Il cortegiano oneste, Le due sorelle und Il calzolajo inglese hervorgehoben.

Schwächer als die vorgenannten erſcheinen die Luſtſpiele des Grafen Aleſſandro Pepoli (geb. 1757 zu Venedig, geſt. 1796 zu Florenz). Er gehörte, wie Albergati, Sografi und Giov. Pindemonte, der Akademiſchen Geſellſchaft in Venedig an. Von ſeinen Theaterſtücken, welche unter dem Titel Teatro del conte Alessandro Pepoli. 6. T. in ſeiner eigenen Druckerei 1787 zu Venedig erſchienen, zählt La scomessa ossia la giardiniera di spirito, von der Klein eine ausführliche Inhaltsangabe darbietet, zu den beſten. Die Sammlung enthält auch ſieben Tragödien.

Antonio Simone Sografi wurde 1760 zu Padua geboren, wo er ſeine Ausbildung bei den Jeſuiten empfing. Er widmete ſich anfänglich der advocatoriſchen Thätigkeit, ging aber ſpäter ganz zum Theater über und ließ ſich ſogar in ſeinem Garten zu Padua eine eigene Bühne erbauen. Er ſtarb 1825. Von ſeinen commedie, welche 1827 zu Bologna erſchienen, werden beſonders Olivo e Pasquale und Le convenienze teatrali gerühmt. In erſterer zeichnet ſich die Figur des Kammermädchens Metilda aus; in letzterer ſtellt er in ebenſo luſtiger als glänzender Weiſe das Theaterleben ſeiner Zeit dar. Später gerieth er unter den Einfluß Kotzebue's, wie ſchon ſeine Gurli beweiſt. Dieſer Zeit gehört auch ſein Verter an. Deutſcher Einfluß macht ſich hier demnach in verſchiedener Weiſe bemerkbar. Die ſentimentale, wohl auch romantiſch angehauchte Richtung, der wir im Drama ſchon hier und da zu begegnen hatten, erhielt durch die Bekanntſchaft mit der deutſchen Literatur einen neuen Anſtoß. Der Abate Bertola aus Rimini hatte ſeine Landsleute mit den Idyllen Geßners bekannt gemacht [1]), ſpäter war der Abate Denina in dieſem Sinne durch ſein Prusse littéraire sous Frédéric II. und ſeine Lettere Brandeburghensi thätig. Auf dieſe Weiſe lernte man ſowohl Goethe, wie Iffland und Kotzebue

[1]) S. Ruth, Geſchichte von Italien v. 1815—1850. Heidelberg 1867. I. Theil. S. 243. Ueberhaupt ſcheint der Zuſammenhang mit den Schweizer Dichtern, wie Scipio Maffei's Paragone della poesia beweiſt, ein ſehr enger geweſen zu ſein.

kennen. Sografi's Verder hat freilich wenig von dem Geiste des Goethe'schen in sich aufgenommen. Der glückliche Ausgang des Stückes beweist es allein. Das Werthermotiv ist hier zu einer Intriguenkomödie benutzt, das Pathos desselben zur Kotzebue'schen Rührseligkeit abgeschwächt, der Schluß nimmt sich fast wie eine Satire auf die Empfindsamkeit des ächten Werther aus. Verder glaubt sich zu vergiften. Die Situation, die nur eine scheinbare ist, wird völlig in's Komische gezogen. Der Held kommt mit dem Leben davon, bereut und faßt gute Vorsätze.

Unter dem Einflusse Kotzebue's, doch auch unter dem der französischen sentimentalen Lustspieldichter, mit denen man mehr und mehr vertraut wurde (besonders fand Mercier neben Beaumarchais Eingang), stand ferner der nach Goldoni bedeutendste Bühnenschriftsteller des Zeitraums: Giov. Batt. Viasolo, der nach dem Helden eines seiner ersten Stücke sich den Schriftstellernamen Camillo Federici gegeben hat. Die Angabe Klein's und andrer Literarhistoriker, daß dieser Name mit seinem Verhältnisse zur Schauspielerin Camilla Ricci zusammenhänge und auf die Aneignung ihres Vornamens und der Zusammenziehung der Worte Fedele alla Ricci beruhe, ist mindestens zweifelhaft, da der in Tipaldo's Biografie degli Italiani illustri diesem Dichter gewidmete, sehr ausführliche Artikel dieser Angabe in bestimmtester Weise widerspricht. Doch verwechselt der Verfasser desselben die Namen Camilla und Teodora Ricci. Federici wurde am 9. April 1749 zu Garesio im Piemontesischen geboren und machte seine Studien in Ceva und Turin. Er war für den geistlichen Stand bestimmt; seine Neigung führte ihn aber zur Bühne, wo er auch als Schauspieler gewirkt haben soll. Wie dies zu einem Zerwürfniß des Dichters mit seiner Familie führte, gab es wohl auch die Veranlassung zur Veränderung seines Namens. Daß seine Jugend eine etwas stürmische gewesen ist, geht (nach Klein) aus den Reuegefühlen hervor, denen er in der Vorrede zur Ausgabe seiner Opere teatrali v. J. 1802 (mir lag nur eine Ausgabe von 1805 vor) Ausdruck gegeben hat. 1776 verheirathete er sich und scheint nun längere Zeit in Padua, wo er ansässig war, verweilt und sich der Gunst und des Schutzes des Francesco Barison erfreut zu haben, der ein leidenschaftlicher Theaterfreund war und, selbst Dichter und Schauspieler, ein eigenes

Theater in ſeiner Villa Caſtelfranco unterhielt. Hier ſcheint er 1782 die Komödien L'eredità und Il capello parlante zur Aufführung gebracht zu haben, welche letztere bald über alle Bühnen Italiens ging nnd ſeinen Ruf als Bühnendichter begründete. Es folgte nun raſch eine Reihe anderer Stücke, deren Erfolge 1787 zu einem contractlichen Verhältniſſe mit dem Director des Theaters S. Angelo in Venedig, Pellandi, führte. Hier vermehrte er, beſonders durch das Drama I falsi galantuomi, noch ſeinen Ruhm. Seine Glanzzeit fällt in die Jahre 1786—91. Sie wurde durch ein hervortretendes Bruſtleiden unterbrochen, das ihn bald in eine traurige Lage brachte, da es ihn in ſeiner poetiſchen Thätigkeit hemmte und Pellandi ihn durch ähnliche Rechtsanſprüche an der Herausgabe ſeiner Dramen hinderte, wie einſt Medebac Goldoni daran gehindert hatte. Er mußte demnach unter den mißlichſten Verhältniſſen auf's Neue um kärglichen Lohn Theaterſtücke ſchreiben, zu welchem Zwecke er ſich mit dem Director von S. Luca in Venedig, Goldoni, in Verbindung geſetzt hatte, auf deſſen Bühne alle ſeine ſpäteren Stücke zur Aufführung kamen. Sie erſchienen in der obenerwähnten, von ihm veranſtalteten Ausgabe, nachdem Pellandi die von ihm zur Darſtellung gebrachten Dramen Federici's ſchon vorher edirt hatte. Federici hat mit ſeinen Arbeiten auch nach ſeinem Tode die italieniſche Bühne noch bis in die zwanziger Jahre, neben Goldoni und den ſpäteren Nota und Giraud, beherrſcht. Die Biographies univerſelles rühmen an ihnen den Entwurf und die Oekonomie in der Durchführung des Plans, ſo wie die verſtändnißvolle Behandlung der Scene. Die „Biografie" des Tipaldo heben hervor, daß er nicht nur den Terenz und die beſten deutſchen und franzöſiſchen Bühnendichter, ſondern auch, und vor Allem, die Natur ſtudirt und beobachtet habe. Obſchon er dem Bedürfniſſe der Bühne zu dienen hatte und durch die Umſtände gezwungen wurde, weit mehr als gut war, zu ſchreiben, ſo ſuchte er doch mit dem Zweck der Unterhaltung den einer gefälligen, anregenden Belehrung zu verbinden. Die meiſten ſeiner Stücke haben daher einen ſentimentalen Zug und eine moraliſche Tendenz, einzelne greifen in das bürgerliche Schauſpiel hinüber. Ganz beſonders aber hat er das hiſtoriſche Luſtſpiel gepflegt und mit Vorliebe ſolche Stoffe behandelt, in denen wohlwollende Fürſten incognito die Zuſtände ihres Landes,

ihrer Beamten und Unterthanen erforschen, um das Verdienst zu belohnen und dem Unrecht Abhülfe zu schaffen. Diese Stoffe lagen in der Zeit, weil einzelne Fürsten derselben wirklich diese Auskunft ergriffen; sie entsprachen dem Geiste derselben und waren daher volksthümlich. Ebendeshalb wurden sie aber auch schriftstellerisch ausgebeutet. Zu diesen Stücken Federici's gehörten I pregiudizj dei paesi piccoli, die einen ungeheuren Erfolg hatten, weil sie in Anlehnung an Picard's und Kotzebue's Kleinstädter zugleich die Vorurtheile des niederen Adels verspotteten. Sie gehörten aber keineswegs zu den besseren Stücken des Dichters, obgleich Klein eine sehr ausführliche Inhaltsangabe davon macht. Ungleich höher stelle ich das von ihm ziemlich kurz abgefertigte Lustspiel La bugia vive poco, welches noch heute in einer geschmackvollen Bearbeitung gefallen würde. Hier ist es ein König von Navarra, welcher das Incognito ergreift, um sich aus der Mitte seiner Unterthanen eine Gattin zu wählen. Er ist auf diese Weise schon in verschiedene Häuser der Großen seines Reiches gedrungen, ohne doch seine Zwecke erreicht zu haben, wodurch er sowohl ihren, wie seinen Namen und Ruf geschädigt. So sieht man ihn denn auch hier wieder unter dem Namen eines Herzogs von Ceuda im Hause eines ganz zurückgezogen lebenden Granden, des Grafen von Estella, dessen Tochter sein Herz gefangen genommen hat. Der Herzog, der gerade für seinen König im Felde kämpft, ist durch schriftliches Uebereinkommen der letzteren heimlich verlobt, ohne doch ihr und ihrer Familie persönlich bekannt worden zu sein. Der König ist daher als der vermeintliche Verlobte empfangen und aufgenommen worden. Die Voraussetzung ist allerdings ziemlich künstlich, da sie bedingt, daß die Person des Königs allen Personen des Hauses ebenfalls unbekannt ist. Bei der zurückgezogenen Lebensweise des Grafen in einem entlegenen Theile des Landes ist sie aber immerhin möglich. So spielt denn der König unter den gegebenen Umständen die Rolle des Herzogs, bis dieser plötzlich mit Enrico, dem Sohne des Grafen, aus dem Felde zurückkehrt, seine Stelle besetzt findet, in dem anmaßenden Eindringling aber den König entdeckt. Enrico findet sich nun zwischen die Forderung der Ehre und Freundschaft und die der Loyalität gestellt. Er ergreift den Ausweg, den Herzog von Ceuda als König von Navarra einzuführen und vorzustellen. Dies bildet

den Höhepunkt des Conflicts, den Federici ſehr fein und geſchickt auf dem Boden des Komiſchen zu erhalten gewußt, ohne doch der Würde der Charaktere irgend zu nahe zu treten. Die Löſung iſt eine ebenſo natürliche wie glückliche, da der König ſchon immer mit ſeinem Herzen im Kampfe lag; der Herzog von Ceuda, der ſeine Verlobte bisher noch nicht kannte, aber nicht nur aus Edelmuth und Loyalität, ſondern auch aus Klugheit von ſeinem Anſpruch zurück tritt, weil er das Herz ſeiner Braut ohne ihr Verſchulden nun ja doch für ſich verloren ſieht.

Die Handlung beruht demnach auf Motiven des ſpaniſchen Dramas, wie ihr ja möglicher Weiſe ein ſolches zu Grunde liegt, was auch vielleicht vom Capello parlante gilt. Hier handelt es ſich um die beleidigende Liebe eines Mannes zu einer Frau, der, ohne daß beide es ahnen, ihr Bruder iſt. Spaniſche Stoffe und Dramen waren durch Gozzi überhaupt wieder in Aufnahme gekommen. So hatte Francesco Comella's Federico II., Re di Prussia, in der Ueberſetzung des Pietro Andolfati einen ungeheuren Erfolg, welcher wahrſcheinlich von Einfluß auf die Stoffwahl verſchiedener Dramen Federici's, z. B. ſeiner Catarina I. ossia Il pace di Pruth und ſeiner Maria Teresia war, wenn ihn auch, wie er ſagt, die Lectüre von Voltaire's Charles XII. und andrer hiſtoriſcher Schriften dazu mit angeregt hat. Zu den beſten Arbeiten Federici's gehören Il globo aerostatico; La figlia del Fabbro; Il ciabottino consolatore de' disperati; zu den in dem Aufſuchen ſeltſamer und ergreifender Situationen und Conflicte ausſchweifenderen: Il delatore; Il tempo fa giustizia a tutti, ja ſelbſt noch der Capello parlante.

Auch Greppi, geb. 1751 zu Bologna, geſt. 1811, gehört zu den talentvolleren Luſtſpieldichtern des Zeitraums. Leichtlebig, wie er war, widmete er ſich bald ganz dem Theater. Liebesverdruß beſtimmte ihn plötzlich, in's Kloſter zu gehen. Noch ehe er das Gelübde noch abgelegt hatte, beſann er ſich ſchon eines Andren. Später wurde er von den revolutionären Ideen ergriffen und ſchloß ſich der republikaniſchen Partei an. Er ſchrieb ſowohl Trauer- wie Luſtſpiele, doch nur die letzten haben durch die Wahrheit der Charakterſchilderuug einigen Werth. La Chaussée nahm er beſonders zum Vorbild. Für ſeine beſten Arbeiten gelten Teresa e Claudio und

Teresa vedova (1787). Sein Poeta tragico soll manche Züge aus seinem Leben enthalten. Seine 1792 in Venedig erschienenen Werke enthalten 8 Komödien und 4 Tragödien.

Die Zahl der hier zu erwähnenden Dichter mögen Pietro Napoli Signorelli und Graf Francesco Avelloni beschließen. Signorelli, 1731 in Neapel geboren, empfing seine Ausbildung bei den Jesuiten und studirte dann Jura. Zerwürfnisse mit seiner Familie bewogen ihn aber, sein Vaterland zu verlassen. Er ging nach Madrid, von wo er nach dreijähriger Abwesenheit wieder nach Neapel zurückkehrte, um sich fortan literarischen Arbeiten zu widmen. Seine Hauptwerke sind seine Vicendi della coltura nelle due Sicilie und seine Storia critica dei teatri etc. Von den übrigen seien die Elementi di poesia rappresentativa und Delle migliori tragedie grecchi e francesi erwähnt. Er hat, wie es scheint, nur einige wenige Dramen verfaßt. Von ihnen wurde die Commedia Faustina (Nap. 1779) preisgekrönt. Sie ist in versi sciolti geschrieben, ihr Stoff der Marmontel'schen Erzählung Laurette entnommen. Bei Klein findet sich eine ausführliche Inhaltsangabe. Signorelli war zeitweilig als Professor der Dramaturgie am Lyceum der Brera in Mailand und als solcher der diplomatischen Geschichte an der Universität zu Bologna thätig und starb 1815 in seiner Vaterstadt als Sekretär der Pontonianischen Akademie.

Francesco Avelloni, 1756 zu Venedig geboren, wurde bis zur Unterdrückung ihres Ordens im Jahre 1773 gleichfalls bei den Jesuiten erzogen. Auf einer Reise nach Neapel gerieth er in die Hände von Räubern und wurde von diesen so ausgeplündert, daß er in dem hilflosesten Zustande dort eintraf. Der Anblick einer Theateraffiche gab ihm den Gedanken ein, sich durch Theaterstücke einen Lebensunterhalt zu verschaffen. Er trat zu diesem Zweck mit dem Theaterdirector Bianchi in Verbindung, den er durch die Zusicherung gewann, ihm etwas ganz Neues und Sensationelles schreiben zu wollen. Avelloni schrieb seinen Giulio assassino, zu dem er die Eindrücke, die er bei den Räubern in sich aufgenommen hatte, benutzte. Die Frische und Kraft der Darstellung dieser abenteuerlichen und spannenden Begebenheiten erzielten einen fast beispiellosen Erfolg. Die Leichtigkeit seines Talents verbreitete seinen Ruf. Er soll

allmählich gegen 600 Theaterstücke geschrieben haben. Mercier hat, wie es scheint, besonders auf ihn eingewirkt, doch führte er in sein Rührdrama allerlei abenteuerliche Elemente ein, so in seinem Giulio Willemvelt assassino nochmals das Räuberleben. Großen Beifall erwarb er sich auch mit einer Art allegorischer Stücke, von denen Lucerna de Egitto; Le vertigini del secolo und Il sogno d'Aristo besonders gefielen. Seiner kleinen Gestalt verdankte er den Beinamen Il poetino. Er starb 1811 zu Rom (nach den Biographies universelles. Nach Klein 1817).

XIII.

Die Tragödie des 18. Jahrhunderts.

Französischer Einfluß. — Vincenzo Gravina. — Martello. — Scipione Maffei. — Verhältniß desselben zu Voltaire. — Annibale Marchese; Saverio Pannuti; Gio. Bianchi; Antonio Conti. — Vittorio Alfieri. — Sein Leben, Wirken. und Ende. — Urtheil des Abate Caluso über ihn. — Charakteristik und Bedeutung der tragischen Dichtungen Alfieri's. — Umschwung der Zeit. — Abate Monti. Giovanni und Ippolito Pindemonte.

Der Aufschwung, welchen das Drama in Frankreich genommen, konnte auch auf die Tragödie in Italien nicht ohne Einfluß bleiben, deren Reform sich wesentlich unter letzterem vollzog, wie sehr sich die italienischen dramatischen Dichter, Theoretiker und Literargeschichtsschreiber dagegen verwahren mochten und wie groß auch der Unterschied war, der zwischen der französischen und der sich im 18. Jahrhundert wieder in Italien entwickelnden Tragödie noch besteht.

Riccoboni ist als ein an jener Reform mit Betheiligter ein um so sicherer Gewährsmann, als er in seiner Geschichte des italienischen Theaters gegen die Anmaßungen und Ueberhebungen der französischen Geschichtsschreiber, insbesondere des Akademikers d'Aubignac, für das italienische Theater eintrat. Wir erfahren durch ihn, daß zur Zeit, da Pietro Cotta seine Theaterreform unternahm, die Tragödien der beiden Corneille und des Racine bereits übersetzt und von den Akademien

von Rom und Bologna aufgeführt worden waren, daß Cotta sie aber auch selbst neben dem Pastor Fido und dem Aristodemo des Dottori zur Darstellung brachte, allerdings mit nur beschränktem Erfolg. Auch als Riccoboni die verunglückte Reform seines Vorgängers selbst wieder aufnahm, bildeten die Uebersetzungen französischer Tragödien und Lustspiele hauptsächlich das Repertoir seiner regelmäßigen Stücke.

Zu den Gelehrten, welche sich damals um die Hebung der Tragödie der Italiener bemühten, gehörte außer dem schon erwähnten Gian Vincenzo Gravina[1]), der in pedantischer Nachahmung der Griechen auch selbst fünf Tragödien (Palamede, Andromeda, Servio Tullio, Appio Claudio und Papiniano (Napoli 1717) schrieb, besonders noch der Marchese Scipione Maffei. Er war es, der, wie Riccoboni berichtet, zur Darstellung der Sofonisba des Trissino, des Torrismondo des Tasso und anderer älteren Stücke anregte. Ob dies auch in Betreff der Ifigenia und der Rachele des Martello geschah, ist nicht zu ersehen. Gewiß aber spielte Riccoboni sie damals, und zwar noch vor der Merope, mit großem Erfolge.

Pier Jacopo Martello oder Martelli, geb. 1665, gest. 1727 zu Bologna, wo er Professor der schönen Wissenschaften war, gehörte selbst mit zu den Uebersetzern französischer Tragödien. Der Einfluß derselben auf seine eigenen Dichtungen läßt sich allein schon aus der von ihm versuchten Einführung des Alexandriners erkennen, durch welche er eine Reform des italienischen Dramas bewirken zu können glaubte, denn der nach ihm benannte Martellianische Vers, welcher in einer Zusammenkoppelung zweier siebensilbigen Verse mit weiblichen Reimenden besteht, unterscheidet sich von dem Alexandriner nur durch die weibliche Cäsur und die gleichmäßigen weiblichen Reimenden. Nichtsdestoweniger gehörte Martelli zu den entschiedenen Bekämpfern der französischen Tragödie auf der italienischen Bühne. Seine Neuerung fand sowohl Anhänger wie Gegner. Zu letzteren zählte auch der ihm persönlich befreundete Gravina. Von seinen

[1]) 1664 in Roggiano bei Cosenza geboren, 1718 gestorben, ein berühmter Rechtsgelehrter der Zeit, zeichnete sich auch auf dem theoretischen Gebiete des Dramas durch seine Ragione poetica, Roma 1708 aus, durch welche er einen bedeutenden Einfluß ausübte.

in 7 Quartbänden erschienenen Tragödien[1]) werden die Ifigenia und die Alceste für die besten gehalten. Doch wurde jener erste an seinen Namen geknüpfte Erfolg der Tragödie des 18. Jahrhunderts von demjenigen weit überstrahlt, welchen im Jahre 1713 Scipione Maffei mit seiner Merope errang, welche in einem einzigen Carneval zu Venedig 40 Mal hintereinander dargestellt wurde und in einem Zeitraume von nur 15 Jahren 30, im Ganzen aber 60 Auflagen erlebte.

Marchese Francesco Scipione Maffei wurde 1675 zu Verona geboren. Seine Ausbildung erhielt er in Parma. In Rom, wohin er sich 1699 gewendet hatte, trat er als Mitglied in die dort unter dem Einfluß der Jesuiten stehende Akademie der Arkadier ein. 1704 betheiligte er sich unter Prinz Eugen an dem Feldzuge gegen die Franzosen und zeichnete sich in der Schlacht bei Donauwörth aus. Später bereiste er Frankreich im Interesse alterthumswissenschaftlicher Studien, denen fortan der größte Theil seines langen, ruhm- und verdienstreichen Lebens gewidmet war. Kaum minder war er jedoch um die Hebung der Literatur und der Kunst seines Vaterlandes, sowie um Verbreitung der Bildung in diesem bemüht. Er verband sich zu diesem Zwecke mit Ap. Zeno und Valisneri zu der Herausgabe der schon früher erwähnten literarischen Zeitschrift. Er veröffentlichte ferner eine gegen das Duell gerichtete Schrift, La scienza cavalleresca (Rom 1710), die eine durchgreifende Wirkung ausübte. Von seinen wissenschaftlichen Werken seien nur sein Verona illustrata (Ver. 1731) und seine Istoria diplomatica (Mant. 1727) erwähnt.

Zu seiner Merope[2]) wurde er vielleicht durch den Hinweis des Aristoteles auf die ihr zu Grunde liegende Fabel veranlaßt, die auch von Euripides in seinem verloren gegangenen Kresphont schon behandelt worden war. Maffei fand, daß diese Fabel drei Quellen

---

[1]) Teatro italiano di Pier Jacopo Martello. Bologna 1735.

[2]) Die erste Ausgabe erschien Modena 1713. Von besonderem Interesse ist die von Verona 1745 mit Anmerkungen des Verfassers, dem an diesen von Voltaire gerichteten und dessen Merope vorgedruckten Brief, wie mit der Antwort des letzteren. Auch enthält sie noch überdies die Uebersetzung des Stückes in's Französische von Frêret und die des Ayre in's Englische.

hatte, den Apollodor, den Pausanias und den Hyginus und daß sowohl Euripides wie, ohne dieses zu wissen, seine italienischen Vorgänger, Giov. Batt. Livera und Pomponio Torelli, dem letzten gefolgt seien. Er selbst wollte seinen eignen, von ihnen unterschiedenen Weg gehen, zu welchem Zwecke er einzig das Motiv der Mutterliebe mit Ausschluß aller anderen in der Fabel noch liegenden Motive ergriff und zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte.

Wenn auch die Vorzüge dieser letzteren einen wesentlichen Antheil an dem außergewöhnlichen Erfolg seiner Dichtung hatten, so trugen dazu die seinem Gegenstand gegebene Auffassung und der glückliche Ausgang des Dramas doch bei. Die Wirkung der älteren, im Geiste des Ruccellai gearbeiteten Tragödien war, was das Grausige betrifft, von den nach spanischen Mustern mit äußerstem Bühnenraffinement gearbeiteten Dramen des Cicognini noch weit überboten worden. Doch grade durch solche Ueberspannung hatten diese Effecte an Wirkung verloren. Man konnte, um mit der von diesem Dichter eingeschlagenen Richtung zu brechen, hierin nicht weiter gehen. Ein Umschlag war nothwendig, so daß selbst die wieder entschiedener hervortretenden Vertheidiger der aristotelischen Regeln die Tragödie mit glücklichem Ausgang, die dieser Philosoph doch als die schwächere Form des Tragischen bezeichnet hatte, ungestraft zuließen. Noch mehr aber mußte ihnen, die sie nach den Mustern des Aeschylos und Sophokles den Ausschluß der erotischen Leidenschaften von der Tragödie verlangten, die dieser Forderung entsprechende Auffassung zusagen, welche hierin Maffei seinem Gegenstande gab.

Maffei's Drama behandelt die Situation einer Mutter, welche, durch die Umstände bestimmt wird, ihren ihr fast mit der Geburt entrissenen Sohn für ermordet zu halten, in dem vermeintlichen, durch sie mit Tode bedrohten Mörder desselben, diesen dann selber erkennt, zugleich aber auch die Gefahr, in welche diese Erkennung ihn stürzt, weil der Tyrann des Landes, der schon seinen Vater und Bruder gemordet und sie, um seine Herrschaft zu festigen, mit seiner Werbung bedroht, ihm ebenfalls nach dem Leben trachtet.

Die Vorzüge der Maffei'schen Dichtung sind, verglichen mit dem, was die italienische Tragödie bisher geleistet hatte, wirklich sehr große. Man findet in ihr mehr Natur, mehr dramatischen

Fluß, eine größere Wärme, einen größeren Adel der Empfindung, mehr Würde des Vortrags und ein größeres Schönheitsgefühl als in den meisten der früheren. Allein diese Vorzüge sind zugleich mit Schwächen und Fehlern verbunden, die sich zum großen Theil wieder daraus erklären lassen, daß Maffei doch mehr Gelehrter, als Dichter war und darum in seinen Bildern, seinen Sittensprüchen ꝛc. nicht immer angemessen ist, zum Theil aber auch daraus, daß er sich von seinen Vorgängern in allen Punkten unterscheiden wollte, was ihn bisweilen zu einer unangemessenen Motivirung verleitete. Unangemessenheit war überhaupt sein Fehler, der sich auch noch in den Widersprüchen seiner Charaktere und Situationen mit den Reden und Handlungen seiner Personen zeigt. Auch hatte er nicht genug die Bühne vor Augen.

Maffei hatte die Merope, obschon sie sein Erstlingswerk war, in nicht ganz zwei Monaten beendet. Kein Wunder, daß er sich unter dem Eindrucke ihres ungeheuren Erfolgs für einen bedeutenden Dichter hielt. Doch scheint er sich deshalb nicht darüber getäuscht zu haben, daß selbst bei größerer Sorgfalt er kaum etwas Besseres hervorgebracht haben würde, da er einen zweiten Versuch, der den gewonnenen Ruhm wieder auf's Spiel setzen konnte, nicht wagte; angeblich freilich, weil es nach ihm keinen zweiten, gleich glücklichen Vorwurf mehr geben sollte. Maffei glaubte eben, mit seiner Merope die Tragödie erschöpft oder doch wenigstens mit ihr das Aeußerste erreicht und geleistet zu haben, was in ihr überhaupt zu erreichen und zu leisten und nicht mehr zu übertreffen sei.

Dies war natürlich die Meinung der Uebrigen nicht, die sich zur Dichtung berufen fühlten. Vielmehr rief der Erfolg der Merope eine ganze Fluth von Tragödien in's Leben, welche jedoch bis zu Alfieri von ihr überragt blieben. Immerhin hatte Maffei die italienische Tragödie ganz plötzlich auf eine Höhe gehoben, von der sie zwar Corneille und Racine nicht zu verdunkeln vermochte, wohl aber über allem, was die gleichzeitige französische Bühne hervorgebracht, sich erhaben fühlte, so daß sie in Theorie und Praxis den Kampf mit ihr wieder aufnehmen zu können glaubte. Es traten daher verschiedene Schriften hervor, welche die Anmaßungen der französischen Theoretiker und Literarhistoriker mit eben so stolzen Worten bekämpften. Von ihnen macht ein kleines Buch eine Aus-

nahme, welches im Jahre 1732 in Zürich anonym unter dem Titel: Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia erschien, Jacob Bodmer gewidmet und von Scipione Maffei verfaßt worden ist. Es versucht die Frage ohne jede Leidenschaft in einem durchaus objectiven Sinne zu behandeln.

Sowohl dieser Streit, als der Ruhm Maffei's, erhielten neue Nahrung durch den Umstand, daß Voltaire der Merope dieses letzteren eine gleichnamige Tragödie entgegenstellte. Voltaire scheint ursprünglich das Drama Maffei's nur übersetzen gewollt, dann aber, wie er demselben in einem seiner eigenen Bearbeitung vorgedruckten Schreiben auseinandersetzt, Bedenken getragen zu haben, es in dieser Gestalt auf der französischen Bühne einzuführen, was er höflicherweise aus der Verschiedenheit beider Nationen, ihres Geschmacks und ihrer Theorie des Dramas erklärt. Indessen waren unter dieser höflichen Form, wie Lessing dargethan hat[1]), nichts als lauter Spitzen und Nadeln versteckt, welche auf die Schwächen der Maffeischen Dichtung hinwiesen. Besorgt, daß diese nicht hinlänglich bemerkt werden möchten, ließ er seinem höflichen Briefe einen deutlicheren groben von einem gewissen de la Lindelle folgen, sei es, daß er selbst der Verfasser desselben war oder ihn nur veranlaßte, worin Alles, was Voltaire von Maffei beibehalten, gelobt und vertheidigt, Alles, worin er von diesem abgewichen, dagegen auf's entschiedenste verurtheilt wurde.

Man wird, um sich dies einigermaßen erklären zu können, zu berücksichtigen haben, daß es selbst noch von Voltaire ein großes Wagniß war, der gefeiertsten tragischen Dichtung der Zeit eine andere entgegenzusetzen, welche denselben Gegenstand behandelt. Wenn es indessen gelang, dieselbe hierdurch wirklich in Schatten zu stellen, so mußte der Erfolg ein um so entscheidenderer sein und den Nimbus, welcher des Italieners Stirne bis dahin umleuchtet hatte, sofort auf ihn und mit gesteigertem Glanz übertragen. Die Gefährlichkeit des Unternehmens forderte natürlich zu größter Vorsicht auf, die Voltaire nirgend vernachlässigte. Obschon seine Dichtung bereits 1737 beendet war, zögerte er mit ihrer Veröffentlichung doch

[1]) Hamburger Dramaturgie. 41. Stück.

bis zum Jahre 1743 und benützte die Zwischenzeit, das Urtheil des Pater Brumoy einzuholen, der, wie Lessing sagt, als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des grecs, am fähigsten war, die besten Vorurtheile einzuflößen und die Erwartung diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Doch auch noch das Urtheil des Pater Tournemine wurde eingeholt und dem Stücke vorausgedruckt. Lessing, der freilich Herrn von Voltaire nicht besonders gewogen war, und es zu sein wohl auch keine Ursache hatte, hat trotz der Autorität dieses Briefes freilich nachgewiesen, daß die sogenannten Verbesserungen Voltaire's in vielen Fällen Verschlechterungen und die Angriffe de la Lindelle's zum Theil nur Uebertreibungen und Entstellungen waren. Doch auch Maffei selbst beantwortete Voltaire's höflichen Brief mit einer ähnlichen Höflichkeit, deren Spitzen nicht minder gut trafen, so daß Voltaire den Triumph seiner Merope wohl nicht grade zu seinen glänzendsten zählte.

Von den Dichtern, welche zwischen der Merope des Maffei und dem Auftreten Alfieri's als dramatischer Dichter nach dem tragischen Siegeskranz rangen und zum Theil auch preisgekrönt wurden, obschon sie fast ohne Ausnahme höchstens für ihre Zeit einige Bedeutung hatten, seien nur folgende angeführt. Zuerst der Fürst Annibale Marchese, der 1715 mit zwei weltlichen, von Euripides und Racine beeinflußten Dramen Il Crispo und La Polinessa hervortrat, später (1729) aber noch eine ganze Reihe christlicher Dramen veröffentlichte, deren Chöre von den berühmtesten Meistern, darunter Leo, Durante, Porpora, Hasse, componirt worden sind, und welcher sich 1740 in ein Kloster zurückzog. Sodann der calabresische Graf Saverio Pannuti mit fünf Dramen, von denen das erste l'Orazia (1719) in Neapel allgemeines Entzücken erregte. Ihm mag sich der ketzereifrige Pater Giov. Bianchi anschließen, mit seinen theils in Prosa, theils in Versen, unter dem Pseudonym Anatusi, von 1732 an geschriebenen, 1761 veröffentlichten Dramen. 1733 gab er auch eine dramaturgische Schrift: De' vizi e de' difetti del moderno teatro unter dem Namen Lauriso Torgiense heraus, den er als Mitglied der Arcadia führte. — Der bemerkenswertheste, die Tragödie des ganzen Zeitraumes charakterisirende Grundzug, der historisch-politische nämlich, der freilich dem eigenen politischen Leben, der eigenen patriotischen Empfindung noch fremd war, tritt

besonders in den Römerdramen des Antonio Conti (1677—1749) hervor. Dieser, der einer vornehmen venetianischen Familie entstammte, trat in den Priesterstand ein, entsagte demselben aber wieder (1708), um Philosophie und Mathematik zu studiren. Zur dramatischen Dichtung scheint er erst bei einem längeren Aufenthalte in England angeregt worden zu sein, doch hielt er fest an den Lehren Gravina's. Er spielte unter den Gelehrten Europa's eine hervortretende Rolle, so daß er unter Anderem in einem zwischen Newton und Leibnitz ausgebrochenen wissenschaftlichen Streite zum Schiedsrichter erwählt werden konnte. Sein Giulio Cesare erschien 1726 in Venedig, ihm folgten Giunio Bruto, Marco Bruto und Druso. — Auch die Tragödien: Sedecia (1731), Manasse (1732), Dione (1734) und Scila des Jesuitenpaters Giovanni Granelli (1703—70), welche ihrer Zeit großes Aufsehen erregten, sowie der Demetrio (1746), von denen die erste 6 Auflagen erlebte, und der Giovanni di Giscala (1754) des Alfonso Varano de Camarino aus Ferrara (1705—88) gehören hierher.

Wenn diese Dramen auch nicht durchgehend das abfällige Urtheil verdienen, welches Ranieri Calsalbigi in seinem der zweiten Ausgabe von Alfieri's Tragödien vorausgedruckten Briefe über sie, wie über alle Tragödien des Zeitraums und ihre Vorgänger fällt, so ist doch keineswegs zu verkennen, daß die meisten von ihnen sich durch nichts so sehr auszeichnen, als durch ihre innere Leblosigkeit. Das individuelle Leben, der natürliche Quell aller Kunst, war in der nationalen und politischen Indifferenz der Völker Italiens und bei der industriellen Betriebsamkeit, mit welcher die Kunst von ihnen ausgeübt wurde, immer mehr verflacht. Dies mußte auf dem Gebiete der Tragödie entschiedener als auf jedem anderen hervortreten, da sie ohnedies unter dem Einflusse der Regeln und der mechanischen Nachahmung der antiken Vorbilder in den Händen der Gelehrten zu einem mehr oder weniger leeren Formenwesen erstarrt war.

Unter diesen Umständen konnte ein dramatischer Dichter, wie Alfieri, schon deshalb in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Tragödie Epoche machen, weil seine Dichtung grade den Vorzug besaß, in bedeutender Weise der Ausdruck einer starken, leidenschaftlich bewegten, energischen Individualität zu sein. Auf diese Individualität selbst einen Blick zu werfen, ist für die Beurtheilung seiner Dichtung

daher dringend geboten, um so mehr, da er von ihr selbst ein in der Hauptsache ziemlich getreues Bild hinterließ[1]).

Vittorio Alfieri, der Sohn des begüterten Grafen Antonio Alfieri und der Monica Mailland von Tournant aus Savoyen, Wittwe des Marchese Cacherano, wurde am 17. Januar 1749 in Asti geboren. Ein Jahr später starb ihm der Vater. Die Mutter verheirathete sich in dritter Ehe mit einem Verwandten, dem Cavaliere Hyacinto Alfieri die Magliano und Vittorio wurde 1758 von seinem Oheim und Vormund, Pellegrino Alfieri, auf die Akademie nach Turin gebracht. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich die außerordentliche Reizbarkeit seiner Natur, da ihn die Erregung des Abschieds ohnmächtig niederwarf. Früher schon war seine Leidenschaftlichkeit, die Energie seiner Willenskraft wiederholt in widersetzlichem Trotze hervorgetreten. Der ihm unerträgliche Zwang der Schule sollte sie weiter entwickeln. Er lernte hier früh den Ariost, etwas später die Aeneide des Annibale Caro, ein paar Opern des Metastasio und verschiedene Lustspiele Goldoni's kennen. So groß der Eindruck auch war, so wurde das in ihm verschlossen liegende poetische Talent keineswegs hierdurch zur Entwicklung gebracht. Auch das königliche Theater, welches die Schüler während des Carnevals wöchentlich einmal besuchen durften, scheint ihn nur wenig erregt zu haben. Desto mehr eine Opera buffa, welcher er 1762, während der Ferien beizuwohnen Gelegenheit fand. Doch ging, wie er behauptet, diese Wirkung lediglich von der Musik aus, deren Zauber für ihn immer ein außerordentlicher blieb, so daß, wie er versichert, die Pläne zu fast all seinen Dramen mitten im Hören von Musik oder doch in unmittelbarer Nachwirkung derselben in ihm entstanden und von ihm entworfen worden seien. Inzwischen hatte er die verschiedenen niederen Stufen der Akademie rasch durchlaufen, so daß er 1762 zum Studium des Rechts übergehen konnte. Auch für seine gesellschaftliche Ausbildung sollte nun Sorge getragen werden. Zum Fechten aber zeigte sich sein Körper, der unter immer

[1]) Opere postume 1804 und Vie de Victor Alfieri. Paris 1809. — Siehe über ihn auch Centofanti, Sulla vita e sulle opere di Alfieri, Fir. 1842; Teza, Vita, giornali, lettere di Alfieri, Fir. 1861; Sismondi, Literatur des südlichen Europa's II. 20; Guerzoni a. a. O.; Reumont, Die Gräfin Albany, Berl. 1860; Klein, a. a. O.

ederkehrender Kränklichkeit gelitten hatte, zu schwach, und der
ınz, der ihm schon von Natur unleidlich war, wurde ihm noch
chaßter durch seinen Lehrmeister, einen Franzosen, gemacht, der
nen aristokratischen Stolz durch die ihm eigene spöttische Arroganz
ſ's tiefste verletzte und den Grund zu dem leidenschaftlichen Fran
enhaß legte, der einen der hervortretenden Züge seines Charakters
den sollte.

Im Jahre 1763, zur Zeit, da er nach den damaligen piemon-
ischen Gesetzen mündig wurde, starb sein Vormund und Oheim.
it 14 Jahren war er auf diese Weise Herr eines nicht unansehn-
jen Vermögens geworden, bei dessen Verwendung er nur noch an
Zustimmung eines Curators gebunden blieb. Er war jetzt in
obere Abtheilung der Akademie gerückt, womit eine größere Frei-
t verbunden war. Das Reiten, welches der Leidenschaftlichkeit
ner Natur und der in ihm immer heftiger hervortretenden Energie
nes Willens entsprach, wurde seine Passion. Daneben füllte er
ḥ den Kopf mit der Lectüre französischer Romane an, die er trotz
nes Franzosenhasses mit Begierde verschlang und worüber er das
tudium seiner Muttersprache völlig vernachlässigte. Auch die Liebe
nte er kennen. Auch hier traten jene Eigenthümlichkeiten seines
)arakters wieder hervor. Mit Eifer suchte er den Gegenstand
ner Leidenschaft auf, doch nur, um denselben dann wieder zu
ehen und sich immer mehr in eine hartnäckige Schwermuth hinein
leben. Im Jahre 1765 erlangte er die Einwilligung seiner
ımilie zu einer größeren Reise. Sein Universitätsleben gelangte
:rdurch zum Abschluß. Das Resultat zog er in folgenden Worten:
llles in Allem waren diese 8 Jahre meiner Jugend mit nichts
derem als Krankheit, Faulheit und Unwissenheit angefüllt"; was
:ilich mit der Raschheit, mit welcher er die verschiedenen Stufen
3 Studiums durchlaufen hatte, in einigem Widerspruch steht.

Es kamen nun, nach seinem eigenen Ausdrucke, zehn Jahre
r Reisen und Ausschweifungen an die Reihe. Zuerst ward Italien
Fluge besehen. Fast nichts aber machte Eindruck auf ihn. Die
ınst ließ ihn kalt; besonders gegen die Farbe war er völlig ver-
lossen. Neapel erheiterte ihn noch am meisten; Venedig lang-
:ilte ihn. Obschon er das Theater in seiner Schilderung nur ein
ızziges Mal flüchtig erwähnt, wendete er sich doch hauptsächlich nur

deshalb nach Paris, um das französische Theater kennen zu lernen. Er erinnerte sich, zwei Jahre früher eine französische Truppe während eines ganzen Sommers spielen gesehen zu haben, die ihm gefallen und ihn mit den wichtigsten französischen Tragödien und Lustspielen bekannt gemacht hatte. Doch versichert er bei dieser Gelegenheit, bisher noch niemals den Trieb zu eigener dramatischer Bethätigung empfunden zu haben. Auch habe ihn das Lustspiel mehr, als die Tragödie angezogen, obschon er von Natur nicht heiter gewesen sei. Er sucht die Ursache davon in dem Wesen der französischen Tragödie, in ihren vielen Neben- und Hülfspersonen und dem eintönig singenden Vortrag, zu welchem der gereimte Alexandriner die außer Vergleich besseren französischen Darsteller nöthige; denn die damaligen italienischen Schauspieler bezeichnet er als détestables. Phädra, Alzire und Mahomet hatten ihm noch am meisten behagt.

Paris machte einen so schlechten Eindruck auf ihn, daß er gleich wieder abreisen wollte; das Theater daselbst wahrscheinlich einen so geringen, daß er es mit keinem Worte erwähnt. Dagegen zog London ihn auf's mächtigste an. Es befriedigte ihn vollkommen, es entzückte ihn, obschon er hier zum ersten Male die politische Zerrissenheit und Gesunkenheit seines Vaterlands tiefer empfand und sich schämte ein Italiener zu heißen. Doch seltsam, er, der bei seinem Franzosenhaß über der französischen Sprache fast seine eigene verlernte, verstand nach mehrjährigem Aufenthalte die englische doch noch so wenig, daß er Shakespeare in einer französischen Uebersetzung lesen mußte; daher er diesen in England wohl auch gar nicht kennen gelernt haben kann. Im Haag wurde er dann mit der Liebe in derjenigen Form vertraut, welcher er später fast immer den Vorzug gab, der Liebe zu einer schönen, verheiratheten Frau. Doch auch ein wohlthätigerer Einfluß machte sich geltend, insofern er durch einen Freund hier die Anregung zu ernsteren Studien empfing. Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Helvetius wurden angeschafft und nach seiner Rückkehr nach Turin mit Eifer gelesen. Den tiefsten Eindruck übte aber damals Plutarch auf ihn aus. Er war ihm das Buch aller Bücher. „Fünf und sechs Mal las ich das Leben des Timoleon, Cäsar, Brutus, Pelopidas mit Thränen und mit dem Aufschrei des Entzückens, so daß, wer mich gehört, mich für toll hätte halten müssen."

Mit der Energie seines leidenschaftlichen Geistes sog er das stolze Freiheitsgefühl, den Durst nach Ruhm, von denen diese Darstellungen durchdrungen sind, in sich ein und je tiefer er die Schmach seines Vaterlandes und die Scham über seinen eigenen Zustand empfand, umsomehr bäumte sein Herz dawider in wildem Tyrannenhaß auf. In dieser Gemüthsverfassung unternahm er die zweite Serie seiner Reisen. In Wien mochte er Metastasio nicht kennen lernen, weil er denselben im Garten von Schönbrunn mit beglückter Dienstbeflissenheit das Knie vor der Kaiserin beugen sah. Die Staaten Friedrich's des Großen erschienen ihm wie ein großer Exercierplatz. Rußland und dessen Einrichtungen erfüllten seine Seele mit Abscheu. Aber trotz dieses so stark entwickelten Unabhängigkeitsgefühls, trotz seines blinden Tyrannenhasses ward er in dem freien Albion der Sklave seines eigenen Bluts, seiner Leidenschaft, gefiel er sich dort in den Fesseln einer unwürdigen Liebe, welcher er sich, obschon sie mit einem ungeheueren Eclat und öffentlichen Scandale enden sollte, doch nur durch einen Gewaltstreich endlich entwand.

Jetzt erst, bei einem zweiten Aufenthalt in Paris, in seinem 23. Jahre, lernte Alfieri die Dichter seiner eigenen Nation kennen und mußte sich mit Beschämung gestehen, daß er dazu noch des Studiums seiner Muttersprache bedurfte. Doch diese Studien wurden wieder bald unterbrochen. Auch nachdem er 1772 zurückgekehrt in sein Vaterland war, überließ er sich wieder den Versuchungen eines sich keinen Wunsch versagenden Müssiggangs, besonders seiner Passion für Pferde, deren Zahl er jetzt auf ein ganzes Dutzend gebracht, und einer neuen schmachvollen Liebe, die ihn ganz in ihre Netze gezogen hatte. Ihr Gegenstand war eine Frau von guter Familie, die aber nach und nach zur Halbwelt heruntergesunken war, zehn Jahre älter als er, den sie schon als Kind gekannt hatte. Ich berühre dieses Verhältniß nur, weil sich bei dieser Gelegenheit die Eigenthümlichkeit seiner Natur in besonders auffälliger Weise darlegen sollte, und es zum Ausgangspunkt seiner dramatischen Thätigkeit wurde. So sehr auch diese Leidenschaft sich ihn unterworfen hatte, so fühlte er doch wie noch nie das Unwürdige eines solchen Verhältnisses. Es war ein Gefühl des Hasses und der Liebe zugleich, was ihn für den Gegenstand der letzteren beseelte. Da er

sich in Turin nicht von ihm loszureißen vermochte, hatte er wiederholt den Versuch, zu entfliehen, gemacht, aber nach nur wenigen Tagen der Trennung mußte er immer wieder zu ihm zurück. Da faßte er den Entschluß, seine Willenskraft auf die äußerste Probe zu stellen und der Versuchung in's Antlitz zu trotzen. Seine Wohnung lag der der Geliebten grade gegenüber. Er nahm sich vor, sie von seinem Fenster kommen und gehen zu sehen, sie und von ihr sprechen zu hören und allen diesen und anderen Verlockungen gleichwohl zu widerstehen. Der Kampf war ein furchtbarer. Er ließ sich fest an den Stuhl binden, er schnitt sich das Haar ab, um am Ausgehen behindert zu sein; er suchte in aller Weise auf andere Gedanken zu kommen. — So entstand denn sein erstes Sonett. Ein frühester dramatischer Versuch, den er vor einiger Zeit am Krankenbette seiner schönen Versucherin niedergekritzelt hatte, ward ebenfalls wieder hervorgesucht. Derselbe behandelte das Liebesverhältniß zwischen Antonius und Cleopatra. Er bedachte die Aehnlichkeit seiner Lage; der Geist der Dichtung kam über ihn; er weckte das in ihm schlummernde Talent. Er schrieb seine Cleopatra, die erste seiner Tragödien mitten aus dem Sturm und Kampf seines Herzens heraus. Die Göttin des Ruhms trat an die Stelle der Liebe. Er setzte sich mit den ersten literarischen Größen Italiens in Verbindung. Er erbat ihr Urtheil und ihren Rath. Er blickte schon selbst wieder mit Spott auf seine Dichtung herab, zu der er ein satirisches Nachspiel schrieb.

Alfieri war 27 Jahre alt, als er sich nach dem Erfolg beider Stücke mit unerhörter Kühnheit die Aufgabe stellte, nicht sowohl der Reformator der italienischen Bühne zu werden, denn er erkannte nichts darauf an, als vielmehr seiner Nation erst eine tragische Bühne zu schaffen, er, der — wie er selbst von sich sagt — „mit einem Charakter begabt war, entschlossen, unbezähmbar und trotzig, voll und überströmend von den Gefühlen der Liebe mit all ihrem Uebermaß in der eigensinnigsten Verbindung mit einem bis zur Wuth gesteigerten Haß gegen jede Art der Vergewaltigung; mit einer schwachen, schwankenden Vorstellung von den verschiedenen französischen Tragödien, die er vor Jahren gesehen, nie aber gelesen noch überdacht hatte; ohne jede Kenntniß der dramatischen Regeln, ja selbst ohne die Fähigkeit, seine eigene Sprache gut gebrauchen und schreiben zu können und dies alles verhüllt von der Ver-

blendung des Eigendünkels oder vielmehr von einem unglaublichen Ungestüm, das ihn die Wahrheit nur selten suchen und hören ließ". Wohl rief ihm eine Stimme aus der Tiefe des Herzens zu, energischer, als die seiner wenigen wahren Freunde: „Um gut zu schreiben, mußt Du ja ganz von neuem beginnen, mußt wieder zum Kinde werden, um die Grammatik zu erlernen!" Ja, diese Stimme wurde so mächtig in ihm, daß er sich wirklich dieser harten Nothwendigkeit unterwarf. „Die Flamme des Ruhms leuchtete mir entgegen. Ich wollte die Schande meines ersten kläglichen Erfolgs von mir waschen und so faßte ich Muth, all' diesen Hemmungen und Widerständen zu begegnen und sie zu überwinden."

Zwei Umstände waren es, die ihn dabei unterstützten: der im Ganzen traurige Zustand der Bühne und der Glaube an die Kraft seiner aristokratischen Abstammung. Daß eine von großem Selbstgefühl beseelte Natur, ohne alle Anzeichen eines inneren Berufs, durch zufälligen äußeren Anstoß plötzlich in eine ihr bisher fremde Bahn gerissen wird, hier die höchsten Ziele erstrebt, nach der höchsten Palme des Ruhmes greift und Absicht und Wunsch dabei mit Talent und Beruf verwechselt, ist keineswegs selten. Daß aber auf diese Weise ein wahrhaft großes Talent, von dem sich bisher keine Spur gezeigt hatte, geweckt, durch eiserne Willenskraft und unabweisliche Leidenschaft, wenn auch in einseitiger Weise entwickelt und in kürzester Frist dem sich im schrankenlosen Selbstgefühle gesteckten Ziel *wirklich* zugeführt wird — steht vielleicht einzig da in der Entwicklungsgeschichte des poetischen Genies.

Alfieri warf sich mit seiner ganzen Willensenergie in das Studium der lateinischen Sprache. Er reiste nach Toscana, um sich zu entfranzösiren. Er studirte Cesarotti, der damals durch seine Theorie des Dramas und seine Ossianübersetzung großes Aufsehen erregte. Hatte er seine ersten Stücke zunächst in französischer Prosa geschrieben und dann metrisch in's Italienische übertragen, so schrieb er sie nun zuerst in toskanischer Prosa auf. Seine dramatischen Schöpfungen hatten überhaupt drei verschiedene Stadien zu durchlaufen: den Entwurf, die Ausführung in Prosa, bei der keiner der ihm zuströmenden Gedanken unterdrückt wurde, und die Versification, welche mit Sichtung und abrundender Anordnung der Gedanken und Charakterzüge verbunden war.

Auf dieſe Weiſe entſtand ſein Filippo, nach derſelben Novelle des St. Real, welcher auch Schiller in ſeinem Don Carlos gefolgt iſt; die Antigone, nach dem 12. Buch des Stobäus; der Polinice, zu dem er durch Aeſchylos und Racine angeregt wurde; der Agamemnone und der Oreſte unter dem Einfluſſe Seneca's; Don Garzia, nach Studien im Archiv von Florenz; La congiura de' Pazzi unter dem Eindruck der Schilderung Machiavelli's, der ihn auch zu den „Zwei Büchern von der Tyrannei" entflammt hatte; die Rosmunda und die Maria Stuarda, die letztere auf Veranlaſſung ſeiner neuen Geliebten, der Gräfin Louiſe von Stolberg, Conteſſa d'Albany, Gemahlin des engliſchen Thronprätendenten, des letzten der Stuart eine Liebe, die er für eine geläuterte hielt, weil der Makel des, wenn nicht phyſiſchen, ſo doch geiſtigen Ehebruchs trotz ſeines Abſcheues gegen die Toilettenkünſte der Franzöſinnen, ihm vielleicht nur als ein kleines, pikantes Schönheitspflästerchen erſcheinen mochte. Allerdings war der Gemahl der Conteſſa ein Mann, den ſie weder lieben, noch achten konnte, und, von dem ſich zu trennen, die Kirche das einzige Hinderniß war. Auch wurde dieſes Verhältniß, wie es ſcheint, von Alfieri bis zu ſeinem Tode heilig gehalten, was von ihrer Seite wohl nicht ganz zu rühmen ſein dürfte. Er ſchreibt dieſer Liebe den wirkſamſten Einfluß auf ſeine Dichtung zu.

Schon im Jahre 1778 hatte er ſich dadurch aus der Abhängigkeit von der Regierung ſeines Landes befreit, daß er ſeine Liegenſchaften an ſeine Schweſter gegen ein Jahrgeld von nur 1400 florentiniſchen Zechinen abgetreten hatte. Um dieſelbe Zeit gelang es ihm auch, eine Trennung ſeiner Geliebten von ihrem ſie brutaliſirenden Gatten herbeizuführen, indem er ſie in ein Kloſter brachte, was ihm aber auch ſelbſt eine große Entſagung auferlegte.

Alfieri hatte urſprünglich die Abſicht, ein ganzes Dutzend Komödien zu ſchreiben (welche jetzt ziemlich fertig waren), ehe er an die Veröffentlichung derſelben durch den Druck gehen wollte. Die Lectüre der Merope des Maffei ließ ihn dieſen Plan jedoch überſchreiten. Es ergriff ihn nämlich darüber ein Unwille, daß man dieſe Tragödie nicht etwa für die beſte, die bis dahin in Italien geſchrieben worden, denn dafür galt ſie ihm auch, ſondern für die möglichſt beſte zu halten vermochte, die überhaupt geſchrieben wer-

den könnte. Der Stoff gewann sofort in seinem Geiste Gestalt. Er hatte bereits eine Uebung erlangt, die es gestattete, den Schöpfungsproceß, der sich sonst durch mehrere Jahre zog, abzukürzen und so entstand sowohl sie, wie der Saul. Die Thätigkeit der letzten Zeit war eine ganz enorme gewesen. Er hatte in 10 Monaten nicht weniger als 7 Tragödien aus der Prosaform in die metrische übertragen, zwei ganz fertig hergestellt und 14 verbessert. Diese lagen jetzt fertig vor ihm und seine Seele wurde von keinem geringen Stolze geschwellt. Er hatte wohl von Zeit zu Zeit eine oder die andere seiner Tragödien einem kleinen Kreise von Freunden und Kennern vorgetragen, ihr Urtheil eingeholt, zum Theil auch benutzt. Im Ganzen aber war ihm das eigene Gefühl die entscheidende Stimme. Nichtsdestoweniger zögerte er noch immer, damit an die Oeffentlichkeit hervorzutreten. Der Erfolg einer 1782 stattfindenden Aufführung seiner Antigone im Hause des Herzogs Grimaldi, vor einem Vereine von Liebhabern, er selbst spielte die Rolle des Creonte, wirkte endlich entscheidend. Im Anfang des folgenden Jahres erschienen seine 4 ersten Tragödien (Filippo, Antigone, Polinice und Virginia). Es fiel in die Zeit, da das Verhältniß zur Gräfin Albany, die jetzt wieder im Hause ihres Schwagers in Rom lebte, ihn diese Stadt zu verlassen zwang. Er gab noch 6 andere seiner Tragödien heraus. Im Uebrigen aber brach er, tief in seinem Herzen durch die Trennung von der Geliebten verwundet, seine dramatische Thätigkeit vollständig ab. Nur die Befreiung Amerika's entrang ihm noch eine größere Theilnahme, die sich in einer Reihe von Oden aussprach. Auch die Aufnahme, welche seine Tragödien gefunden, entsprach seinen hoch gespannten Erwartungen nicht. Der Brief Calsabigi's war das einzige Urtheil, das ihn befriedigte. Er nahm, wie er sagte, Veranlassung, sich in einer Antwort darauf, über die Gründe, die ihn geleitet, auszusprechen und gleichzeitig „all seinen unfähigen Beurtheilern zu zeigen, daß man Geschmack und Verständniß zum Kritisiren oder zu schweigen habe." Diese Aufregungen und Verstimmungen bewogen ihn endlich zu einer dritten Reise nach England und zwar einzig, um Pferde einzukaufen, denn die Leidenschaft für diese hatte ihn, weder während seiner dramatischen Thätigkeit, noch mitten in den Freuden und dem Tumulte der Liebe jemals verlassen, eben so wenig die aristokratische

Neigung, Aufsehen zu erregen und als Cavalier eine Rolle zu spielen. Mit einem Zuge von 14 Pferden kehrte er in die Heimath zurück. Er selbst berichtet den abenteuerlichen Zug über die Alpen mit dem Stolze auf eine Heldenthat.

Das Wiedersehen der Geliebten regte den poetischen Schaffensdrang in ihm sofort wieder an. Viel trugen wohl die Erfolge noch bei, die jetzt seine Stücke auf der Bühne errangen. Es entstanden Agide; Sofonisba, Mirra und die Tramelogedia Abele. Einen im Giornale di Pisa am 25. März 1785 erschienenen Brief von Melchior Cesarotti über des Dichters Ottavia, Timoleone und Merope beantwortete er ebendaselbst in seinen Note dell' autore. Eine briefliche Mittheilung der Gräfin Albany, welche in Paris Voltaire's Brutus gesehen und von der Darstellung entzückt war, regte ihn sofort zu zwei neuen Tragödien, Giunio Bruto (welche er Washington widmete) und Marco Bruto, an. „Brutus und Voltaire!" rief er aus. Ich werde ihn schreiben, ich, alle beide! und die Zeit wird beweisen, daß ein solcher Gegenstand weit eher mir, als einem Franzosen von plebejischer Herkunft gebührt, der sich 70 Jahre lang Voltaire, gentilhomme ordinaire du roi unterzeichnet hat." In Paris, wo er 1787 mit der Gräfin Albany wieder zusammentraf, verhandelte er mit Didot über eine neue Ausgabe seiner Werke, welche im folgenden Jahre erschien [1]). In diesem starb auch endlich der Gemahl der Gräfin Albany, das Hinderniß ihrer Vereinigung. Die Zeit war indeß stürmisch geworden. Alfieri war Zeuge von der Zerstörung der Bastille. Noch stand er auf der vollen Höhe seines Tyrannenhasses, so daß seine Begeisterung sich in einer dieses Ereigniß feiernden Ode aussprechen konnte. Allein der in dem Freiheitsapostel schlummernde Aristokrat wurde durch den weiteren Gang der Ereignisse unsanft geweckt. Dieser innere Widerspruch war es wahrscheinlich, was ihn so plötzlich, am 27. Mai 1790, seine Lebensgeschichte abbrechen ließ. Im April 1791 ging er mit seiner Freundin nach England. Der finanzielle

[1]) Diese enthält in 6 Bänden die 19 Tragödien des Dichters, die Briefe Calsabigi's und Cesarotti's, sowie die Antworten Alfieri's und endlich das Parere dell' autore su le presenti tragedie. Eine französische Uebersetzung von Petitot erschien 1802. — Einzelnes deutsch von Rehfues und Tscharer. Berl. 1801.

Bankerott des französischen Staates, welcher beider Vermögen in Mitleidenschaft zog, rief sie zwar bald wieder zurück. Die Gefangennahme des Königs ließ ihnen aber keine Ruhe mehr hier. Diese Republik war nicht die seine. Mit Mühe erlangte er Pässe zur Rückkehr nach seinem Vaterlande, doch nur mit Gefahr des Lebens gelang es ihm, der Stadt, die er nie recht geliebt, zu entkommen. Die Scene, die er an der Barrière zu bestehen hatte, ist von ihm in seiner wieder aufgenommenen Lebensgeschichte mit dramatischer Lebendigkeit geschildert worden. Nach Italien zurückgekehrt, wurde Florenz zum Wohnsitz erwählt. Hier schrieb der Tyrannenfeind vor allem die Vertheidigung Ludwig's XVI., dem einige Zeit später sein Misogallo folgte. Seine tragische Muse schien aber erschöpft. Nur noch einmal, 1798, unter dem Eindruck der Alceste des Euripides, raffte er sich empor, um diesen Gegenstand ebenfalls tragisch zu behandeln, was ihm in nicht ganz drei Monaten gelang. Auch noch sechs politische Komödien sollten entstehen. Mit ihrer Vollendung beschäftigt, ereilte ihn aber am 8. October 1803 der Tod. In Sta. Croce, wo er beerdigt liegt, ist ihm von der Gräfin Albany durch die Hand Canova's ein Denkmal errichtet worden.

Man wird nach Allem, was ich von Alfieri's Leben hier mittheilen konnte, in ihm nicht einen Dichter erwarten dürfen, der für seine Nation, seine Zeit, ja die Menschheit überhaupt, ein unverrückbares Maß für alle Dinge in sich aufzustellen, der der Prophet und Offenbarer der Menschenschicksale zu werden, fähig gewesen wäre. Dazu war seine Weltanschauung eine zu subjective und eingeschränkte, seine Natur eine zu einseitige, und trotz ihrer überquellenden Leidenschaft, trotz ihres flammenden Feuers eine zu karge. Seine Freiheitsidee war zu eng, um mit der Idee der Humanität zusammenfallen zu können. Dafür war er eine zu aristokratische Natur. Der Mensch ging für ihn eigentlich doch erst beim Edelmann an und nur das Talent machte für ihn eine Ausnahme. Auch legte er bei seinem Freiheitsgedanken das Gewicht zu einseitig auf die Rechte, zu wenig auf die Pflichten des Menschen. Daß er das Schicksal der Griechen verwarf, weil es mit dem alten Glauben auch die darauf mit beruhende tragische Bedeutung verloren hatte, ist gewiß nicht zu tadeln, wohl aber darf es als ein Mangel seiner tragischen Dichtung bezeichnet werden, daß er dafür nach keinem Ersatz suchte

daß ihm die Anschauung einer sittlichen Weltordnung, welche das Schicksal der Menschen bestimmt, und eben deshalb das Moment der äußeren Verknüpfung der Begebenheiten und ihr Eingreifen in die innere, so völlig vernachlässigte und fallen ließ. Ihm ist der Charakter des Menschen das allein Wesentliche. Aus ihm, aus der Verschiedenheit, aus den Gegensätzen der Charaktere entwickelt er fast ausschließlich seine tragischen Conflicte und deren Lösung. Daher auch das Gewissen bei ihm nur selten eine bedeutsame Rolle spielt. Nur im Saul hat er davon eine Ausnahme gemacht. Hier hat er den im Stoffe gegebenen Gegensatz des menschlichen Wollens und einer sittlichen Weltordnung doch einmal fest halten zu sollen geglaubt. Dem Schuldgefühl Saul's liegt doch etwas wie eine stärkere Regung des Gewissens zu Grunde. In Mirra führte er sogar wieder das griechische Fatum ein, aber nur, um die unnatürliche Leidenschaft der Tochter für den Vater einigermaßen haltbar und erträglich zu machen.

Es ist zwar kein Zweifel, daß auch auf dem von Alfieri beschrittenen Wege tragische Wirkungen erzielt werden können, doch werden sie denjenigen immer nachstehen, die aus Conflicten entwickelt sind, welche durch die sittliche Weltordnung mit herbeigeführt werden und durch sie ihre Lösung finden. Nur ihnen ist jene erschütternde, läuternde und erhebende Kraft eigen, die wir von allen neueren dramatischen Dichtern bei Shakespeare am vollkommensten und gewaltigsten, und zwar grade in denjenigen Stücken (Hamlet, Macbeth, Richard III., Lear) wirksam finden, in denen die sittliche Weltordnung, in denen die Macht des Gewissens in bedeutender Weise hervortritt. Der Zweck, den Alfieri [illegible] verband, den Menschen „frei, stark, edelmüthig, begeistert für alle Tugend, unduldsam gegen jede Gewalt, vaterlandsliebend, zum Kenner der eignen Rechte und in all seinen Leidenschaften glühend rechtssinnig, hochherzig zu machen", trifft — so hoch er gestellt ist — doch noch nicht recht die eigentliche Wirkung des Tragischen, daher das meiste davon auch ohne sie, durch andere Mittel erreicht werden kann. Alfieri betont auch hier zu wenig das Moment der Pflicht, vor Allem aber läßt er das der Selbstbescheidung, der Selbstbeschränkung, der Ehrfurcht ganz aus den Augen.

Bei seinem Streben nach Unabhängigkeit kann es nicht in

Verwundernng setzen, daß er sich von den Regeln und Mustern der Griechen und der Franzosen möglichst frei zu halten suchte. Er folgte den letzteren nicht in der Behandlung des Verses, um dessen dramatische Ausbildung er sich große Verdienste erwarb. Auch noch der Blankvers zwingt den Italienern mit seinen durchgehenden weiblichen Endungen eine große Monotonie auf. Alfieri suchte dies aber durch die Energie der dramatischen Accente und Rhythmen zu überwinden und hat in der That Großes darin erreicht. Doch hat die Gedrungenheit seiner Sprache nicht selten etwas Gewaltsames, und es fehlt dieser Gewaltsamkeit an den zarteren Gegensätzen, so daß auch sie wieder eine gewisse Monotonie zeigt. Ein weiterer Fortschritt lag darin, daß er sich der Vertrauten, sowie überhaupt aller Hülfspersonen entledigte, deren die französische Tragödie sich bediente. Nur ging er auch hierbei zu weit, da er zugleich alle Episoden verbannte. Er reducirte den Begriff der Einheit der Handlung auf den der Einfachheit und glaubte, in dieser nie weit genug gehen zu können. Er erscheint hierdurch ungleich leerer und ärmer an Personen und Handlung als Aeschylus mit seinen zwei und drei Schauspielern, weil er den Chor und mit dem Schicksal auch die Orakel, Wahrsager und Boten verbannte. Seine Stücke bestehen nur aus vier bis sechs Personen, die, losgelöst von den Bedingungen des äußeren Lebens, aus denen sie mit hervorgingen, ganz nur auf die Verhältnisse und die Beziehungen zu einander beschränkt, sich in strenger plastischer Abgeschlossenheit und Isolirung, ohne jeden Hintergrund, ohne alle malerische Perspective und Stimmung darstellen, was ohne Zweifel mit dem eingestandenen Mangel des Dichters an allem Sinn für einseitigen Kauf[illegible] der Farbe zusammenhängt. Die hierdurch bedingte Armuth seiner Stücke an Handlung und die damit verbundene Leere mußte aber um so fühlbarer werden, weil er an der Eintheilung derselben in fünf Acte festhielt. Daher auch die von ihm erstrebte Einfachheit oft nur eine scheinbare ist. Wie bei ihm die Vertrauten nicht selten durch die Monologe ersetzt werden, die bei aller dramatischen Lebendigkeit den Zuschauer zu dieser Rolle verurtheilen, so kehren auch die Episoden bei ihm in einer andren Form wieder, insofern er seine Hauptpersonen in Beziehungen und Verwicklungen bringt, welche keinen Fortschritt der Handlung in sich einschließen, vielmehr einen Stillstand bedingen, der um so

bemerklicher wird, je mehr er im Uebrigen dem Grundsatz huldigt, möglichst rasch und energisch in der Entwicklung vorzuschreiten. Ich verweise für dieses Alles nur auf einen Vergleich seines Filippo und seiner Maria Stuarda mit Schiller's Don Carlos und Marie Stuart, seiner Congiura de' Pazzi mit dessen Verschwörung des Fiesko, und seines Marco Bruto mit Shakespeare's Julius Cäsar.

Alfieri erkannte die Mängel seines Dramas auch selbst. „Der Hauptfehler — heißt es in seinem Parere (V. S. 387) — den ich im Ueberblick meiner Tragödien erkenne, ist die Einförmigkeit. Wer die Structur einer einzigen kennt, kennt sie alle. Der erste Act auf das Kürzeste, der Held womöglich erst im zweiten Acte erscheinend, nirgend ein Zwischenfall, viel Dialog. Die vierten Acte unbedeutend. Hier und da Lücken in der Handlung, die der Dichter durch die Leidenschaftlichkeit der Rede zu verdecken sucht, die fünften Acte äußerst kurz, von schnellstem Verlauf, ganz Handlung und Schauspiel; der Sterbende karg in Worten: Dies ist in Kürze der Gang aller Stücke. Ein Anderer mag nun beurtheilen, ob diese Einförmigkeit in der Anordnung durch Mannichfaltigkeit des Gegenstands, der einzelnen Charaktere und der Katastrophe genügend aufgewogen wird." Ein weiterer Fehler entsprang aus dem Umstande, daß Alfieri sich zu vielen seiner Dramen durch andere Dichtungen, die denselben Gegenstand behandelten, anregen ließ. Er glaubte zwar grade hierin seine Stärke zu zeigen. „Wenn man unter Erfindung — heißt es bei ihm — auch noch die Fähigkeit versteht, das, was Andere bereits darstellten, in ganz neuer Weise zur Erscheinung zu bringen, so wage ich auch zu glauben, daß kein anderer Dichter erfinderischer war, als ich."

Allein sein Freund Caluso wußte sehr wohl, warum er ihn schon frühe ermahnte, nie beim Schaffen eines Dramas das denselben Gegenstand behandelnde Werk eines anderen zu lesen, er fand ohne Zweifel, daß Alfieri, um überall originell zu erscheinen, sich nicht selten zu gesuchten Abweichungeu verleiten ließ.

Was aber ist es wohl dann, was bei all diesen Mängeln den Dramen Alfieri's doch eine so große Wirkung und Bedeutung gab, daß man ihn nicht nur zu den ersten Dichtern seiner Nation, sondern zu den bedeutenderen tragischen Dichtern überhaupt stellen konnte? Es ist die Einsicht, die er, wenn auch gewiß nicht in das

Wesen des Tragischen, so doch in das des Dramatischen hatte. Alfieri's Sprache ist fast immer dramatisch, selbst wo sie rhetorisch wird; wie seine Scenen immer dramatisch bewegt erscheinen, selbst wo sie einen Stillstand der Handlung bedingen. Er kannte das Geheimniß der dramatischen Accente und Rhythmen, er besaß die Kunst, den Gedanken zum Ausdruck der Empfindung zu machen und in zusammenfassender Kürze die Gewalt des Ausdrucks zu finden, die in der außerordentlichen Erregbarkeit, in der wuchtigen Leidenschaftlichkeit seiner Natur und in der Energie seiner Willenskraft wurzelten. Leidenschaft und Willenskraft sind aber zwei der mächtigsten Hebel der tragischen Charakteristik und des hohen dramatischen Ausdrucks. Sie machen allein den tragischen Dichter zwar nicht, aber sie tragen außerordentlich dazu bei, ihn zu machen. Alfieri besaß sie in einem seltenen Grade. Sie täuschen, wie über die Enge und Kargheit seiner eigenen Natur, so über die der Gestalten, welche er schuf, und die er mit beiden ausstattete. Das, was die Schwäche seiner Tragödien bildet: die Armuth an Handlung, die Abstraction der Charakteristik, bildet auch ihre Stärke. Denn nur sie gestatteten ihm, seinen Gestalten die stylvolle Bedeutung zu geben, für welche bei einer reicheren Composition, bei einer größeren Mannichfaltigkeit der Beziehungen die Einseitigkeit und Kargheit seiner Natur, bei einer, wie Goethe es ausgedrückt hat, gewissen „Trockenheit der Einbildungskraft" nicht ausgereicht haben würde. Aber auch das, was man ihm noch poetisch als Schwäche und Fehler anrechnen muß, sein beschränktes Freiheitspathos, sein Tyrannenhaß, die ihn nicht selten zur einseitigen Auffassung der darzustellenden Begebenheiten und Charaktere, zu einer ganz ungleichen Vertheilung von Schatten und Licht verleiteten, hat ihm von seinen Landsleuten noch zum Vorzug angerechnet werden können. Alfieri ist der Apostel der italienischen Freiheit, des italienischen Patriotismus. Er hat vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftsteller zur national-politischen Erhebung und Befreiung seines Vaterlandes beigetragen, obschon er nur politisches Pathos besaß, und kein eigentlicher politischer Charakter war. Die Einseitigkeit dieses Pathos war diesen Wirkungen nur förderlich. Alfieri sollte es noch erleben, daß ein großer Theil der monarchischen Staaten Italiens sich in Republiken verwandelte, doch gewann er kein sympathisches Verhältniß dazu, weil

es unter französischem Einfluß geschah und die Gewaltherrschaft der Fremden dahinter stand. Zur selben Zeit, da der Freiheitsgeist, welcher Alfieri's Werke durchweht, in der Nation erst tiefere Wurzeln zu schlagen begann, hatte in ihm der Begriff der nationalen Freiheit schon eine bedeutende Wandlung erfahren.

Wie groß der Umschwung war, der sich in Italien unter den Einwirkungen der französischen Revolution und ihrer kriegerischen Erfolge in den Geistern vollzog, läßt sich am besten an der Wandlung eines Mannes, wie Abate Monti, erkennen, der hierin als der vollständigste Gegensatz zu Alfieri erscheint.

Vincenzo Monti[1]) wurde am 19. Februar 1754[2]) bei Fusignano im Ferraresischen geboren. Seine erste Bildung empfing er im Seminar zu Faenza, wovon ihm der Name Abate verblieb, obschon er später den Stiftsanzug wieder ablegte. In Ferrara vollendete er seine Studien. 1778 nahm ihn der Cardinal Borghese mit sich nach Rom. Mit großer Erregbarkeit des Geistes und feinsinniger Anempfindung verband er ein ungewöhnliches poetisches Talent, welches er hauptsächlich unter dem Einflusse Vergil's und Dante's ausbildete. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte aus, so 1776 durch seine Visione d'Ezechiel und etwas später (1780) in Rom durch La belleza dell' universo, welches die Aufmerksamkeit des Duca Luigi Braschi Oresti, eines Neffen des Papstes Pius VI., erregte, der ihn als Privatsecretär in seine Dienste nahm. Hier schrieb er im Wetteifer mit Alfieri's Virginia und Antigone die Tragödien Aristodemo (1875) und Galcotta Manfredi. In welchem von Alfieri abweichenden Geiste, läßt sich aus seiner Bassvilliana erkennen, jenem berühmten Gedicht, welches die Ermordung des durch seine revolutionären Umtriebe mißliebigen französischen Gesandtschaftssecretärs Basseville durch den wider ihn aufgeregten Pöbel (13. Januar 1793) veranlaßte und in welchem er mit flammendem Eifer gegen den Geist der Revolution für das Königthum eintrat. Gleichwohl konnte derselbe Dichter

---

[1]) Seine Werke erschienen 1839 gesammelt in Mailand, 6 Bde. — Siehe über ihn Tipaldo, Biografie degli Ital. illustre etc. Ven. 1844.

[2]) Roux, Hist. de la littér. italienne contemp., Paris 1870, sagt den 17. Februar.

nur kurze Zeit später die von Begeisterung für die revolutionäre Freiheit überströmenden und gegen das Papstthum gerichteten Gedichte Il pericolo und La fantasma schreiben. Aus diesem veränderten Geiste ging auch seine dritte und bedeutendste Tragödie Cajo Gracco hervor, welche 1799 in Paris, wohin er sich nach der Schlacht bei Marengo vor den österreichisch-russischen Truppen geflüchtet hatte, entstand, nachdem er nur kurz voher auch Suwarow wieder besungen hatte. Dieser leichten Erregbarkeit des Geistes und Wankelmüthigkeit des Charakters entspricht es ferner, daß er nur kurze Zeit später seine Muse in den Dienst des französischen Imperators stellte und nach der Rückkehr der Oesterreicher auch wieder diese als Befreier feierte, als reuiger Sünder in den Schoß der von ihm einst geschmähten römischen Kirche zurückkehrte und am 13. October 1828 zu Mailand unter ihren Segnungen starb. Auch hatte Monti ein deutliches Bewußtsein von all diesen Schwankungen und seiner Unzuverlässigkeit. „Ich schlage — schrieb er einmal an Cesarotti — die pindarische Saite für den Kaiser Napoleon jetzt an. Die Regierung hat es befohlen und ich muß gehorchen. Gott gebe, daß die Liebe zum Vaterlande mich nicht zu unmäßiger Freiheit der Gedanken verleite und ich dem Helden die gebührende Ehre gebe, ohne an der Bürgerpflicht zum Verräther zu werden. Ich gehe einen Weg, auf dem der Wunsch der Nation nur wenig mit der Politik übereinstimmt, und ich fürchte, mich in's Verderben zu stürzen. Der heilige Apollo stehe mir bei!"

Monti's allgemein poetisches Talent war ungleich stärker, als sein dramatisches. Besonders sein Aristodemo ist fast alles derartigen Interesses baar. Sein Galeotto Manfredi ist eine Eifersuchtstragödie, deren weiblicher Othello Matilda Bentivoglio und deren Jago Zambrino heißt. Indeß ist die Eifersucht hier nicht ohne Grund. Manfredi, der Gemahl Matilda's, liebt die schöne Elisa und Elisa erwidert diese Liebe, ohne daß anfangs beide von der Liebe des Anderen wissen. Zambrino wirft nun seine Eifersuchtssaat in das Herz der Matilda. Auch nachdem die Liebenden sich ihrer wechselseitigen Gefühle bewußt worden sind, zeigen sich beide zur Entsagung bereit. Es ist die Verblendung Matilda's, welche den tragischen Ausgang herbeiführt, dem Manfredi zum Opfer fällt. — In Cajo Gracco führt der Dichter seinen Helden

mit Umstellung der historischen Thatsachen unmittelbar, doch in sehr wirksamer Weise, in die Katastrophe ein, indem er den bereits um Macht und Ansehen gekommenen Gracco in demselben Augenblicke nach Rom zurückkehren läßt, in welchem sein Schwager Scipio Emiliano durch den Volkstribun Fulvio heimlich ermordet wird. Dieser Mord bietet für die Gegenpartei die Handhabe, um Gracco, der sich der Volksgunst wieder bemächtigt, auf's Neue zu stürzen. Besonders die auf dem Forum spielenden Scenen, auf welche wohl Shakespeare eingewirkt hat, sind von großer dramatischer Kraft und volksthümlichem Leben. Die an der Leiche Scipio's gehaltene Rede des Consuls Opimio bringt die Entscheidung. Gracco wird in das Schicksal des Fulvio verflochten. Seine Mutter Cornelia reicht ihm zuletzt selber den Dolch, um sich der Rache der Adelspartei zu entziehen. — Das Pathos dieser Tragödie ist ungleich wärmer, als das des Alfieri, allein es fehlt ihr die gedrungene Geschlossenheit des Aufbaus, die dessen tragische Dichtungen auszeichnet. Dagegen ist es nöthig, das Verdienst Monti's um die Reinheit der Sprache und das Stylvolle ihrer Behandlung noch zu betonen.

Von den Dichtern, welche in diesem Zeitraum unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's für die tragische Bühne der Italiener schrieben, sind die Gebrüder Pindemonte noch die bedeutendsten. Von ihnen ist für uns der ältere, 1751 zu Verona geborene Giovanni, der wichtigere, schon weil er der fruchtbarere ist. Es liegen von ihm nicht weniger als vier Bände Tragödien vor, welche 1804 erschienen und von denen der letzte Band auch einen Discorso sul teatro enthält. Er empfing seine Erziehung im Collegio de' Nobili zu Parma, trat dann in den Staatsdienst, bekleidete von 1788—89 die Stelle eines Podesta zu Brescia und schloß sich später der revolutionären Partei an. Gleich seine erste Tragödie I baccanali, (1774), hatte einen großen Erfolg. Dieser blieb ihm bis an's Ende seiner dramatischen Laufbahn treu. Er vereinigte außergewöhnliches Bühnentalent mit dramatischer Kraft und wußte seine Stücke sehr geschickt mit den Interessen und Tendenzen der Zeit zu verbinden. Am freiesten geschah das in seiner Tragödie Adelino e Roberto, welche 1799 zuerst unter dem Namen L'atto di fede auf dem Theater zu Mailand mit dem außerordentlichsten Erfolge gegeben wurde. Sie war gegen die Priester und Priesterherrschaft gerichtet.

„Der Fehler des theatralisch wirksamen Stückes liegt — wie Klein es ausgedrückt hat — darin, daß ein historisch und tragisch angelegtes Drama in ein bürgerliches Familienschauspiel über- und in ein Spektakelstück ausgeht."

Der im Jahre 1753 zu Verona geborene Ippolito Pindemonte ist ungleich bedeutender in seinen lyrischen und epischen Dichtungen als durch seine dramatische Thätigkeit. Er studirte im Adelsstifte zu Modena, bildete sich dann noch weiter durch Reisen aus, lernte in Paris Alfieri persönlich kennen, und wurde von diesem für die Freiheitsideen der Zeit begeistert, wovon er jedoch später wieder zurückkam. Er übersetzte die Berenice des Racine und schrieb einen Arminio, dessen Held aber nicht der Befreier seines Vaterlandes, sondern vielmehr der sich die königliche Macht anmaßende Häuptling ist. Auch hier ist die fortgeschrittene Bühnentechnik die hervortretendste Eigenschaft, doch ist das zuweilen in's Rührende übergehende Pathos zugleich noch ein wärmeres, als das des Alfieridramas. Die Einflüsse germanischen Geistes machen sich hierin mit geltend, worauf der germanische Stoff auch schon hinweist.

XIV.
Die Tragödie des 19. Jahrhunderts.

Entstehung einer neuen aufklärenden, sentimentalen und romantischen Dichtung. — Begriff des Romantischen. — Gegensätze darin. — Entstehung einer italienischen Romantik. — Ugo Foscolo. — Die romantische Theorie: Giov. Torti und Ermes Visconti. — Politische Einflüsse. — Die revolutionäre Entwicklung des nationalen Geistes. — Die Mailänder literarischen Gruppen. Der Conciliatore und die Biblioteca italiana. — Silvio Pellico. — Alessandro Manzoni und das neue historische Drama. — Die Florentiner Schriftstellergruppe. — Giov. Batt. Niccolini. — Carlo Marenco. — Francesco Benedetti; der Herzog Bentignano; Franc. Salfi; Tedaldi Fores; Christoforis; Sabattini; Pieri. — Die neueste Entwicklung. Die classischen Nachahmer und Eklektiker: Paolo Giacometti; Bologna; Battaglia; Zamboni; Morelli; Barattini. — Das idyllische Drama des Leop. Marenco; das indische Drama des Gubernatis; das geistliche Drama des Gazzoletti und Cabianca. — Die philologisch-naturalistische Richtung: Das pedantisch-philologisch-historische Drama: Bettoli; Barrili; Salmini. — Die romantisch-naturalistischen Coloristen: Cavalotti und Cossa.

Die von England ausgehende sensualistische Philosophie, welche zunächst vorzüglich in Frankreich tiefere Wurzeln geschlagen, aber auch auf

alle übrigen europäischen Staaten allmählich ihren Einfluß ausgeübt hat, wirkte, indem sie die subjective Quelle aller menschlichen Erkenntniß und die subjective Bedeutung dieser letzteren immer mehr aufhellte, besonders fördernd auf die Entwicklung der Subjectivität der einzelnen Individuen ein. Diese Entwicklung mußte eine doppelte Richtung einschlagen, weil jene Einwirkung nicht auf das Gebiet des Verstandeslebens, an das jene Philosophie sich zunächst gewendet hatte, beschränkt blieb, sondern auch auf das des Gemüthes hinübergriff. Dies hatte zwei verschiedene Erscheinungen im Culturleben der Völker zur Folge: die Aufklärung und die Empfindsamkeit. Jene suchte die Subjectivität im Denken, diese die subjective Empfindung von jeder Fessel zu befreien und in ihr seit lange verkümmertes Recht einzusetzen. Sie hätten am liebsten keine anderen als die aus ihrer Natur fließenden Rechte mehr anerkannt. Diese beiden Richtungen machten sich natürlich auch auf dem Gebiete der Phantasie geltend, gingen aber hierbei mehr oder weniger in einander über. Wenn sie sich der Phantasie oft nur als Mittel zu ihren Zwecken bedienten, so suchte sich diese ihrer wohl auch zu ihrer eignen subjectiven Befreiung zu bemächtigen. Es trat so neben einer Poesie der Aufklärung, die immer einen tendenziösen Charakter hatte, eine Poesie der Empfindsamkeit und eine neue romantische Poesie hervor. Inzwischen bestand diese wie die romantische Poesie überhaupt keineswegs nur, wie man zuweilen zu glauben scheint, in der bloßen Regellosigkeit, in der bloßen Willkür der Phantasie, selbst wenn diese die geistvollste wäre, oder in bloßer Phantastik, sondern auch sie blieb, wie alle Poesie, den allgemeinsten Forderungen der Kunst unterworfen, d. h. sie hatte eben nicht blos die Phantasie, sondern zugleich Verstand und Gemüth, besonders aber das letzte, insofern es die eigentliche Quelle und Wurzel der Subjectivität des Geistes ist, zu befriedigen. Weder das Phantastische, noch das Wunderbare, sind daher an sich schon entscheidende Merkmale des Romantischen, das keineswegs erst zu dieser Zeit in's Leben trat, noch ein ausschließliches Product des modernen Geistes ist, sondern durch diesen nur eine andere Form, einen andern Inhalt erhielt, im Wesentlichen aber in der geistigen Natur der germanischen Völker wurzelt; sich aber natürlich um so reicher und bedeutender entfalten konnte, je mehr das subjective

Leben, aus dem es entsprang, zur Entwicklung gelangte. Wohl ist das Romantische vielfach mit dem Phantastischen und Wunderbaren verbunden, wohl mag beides in dieser Verbindung seine höchste Blüthe finden, doch ist diese Verbindung dem Romantischen ebensowenig nothwendig, als das Phantastische und Wunderbare von der klassischen Kunst und Dichtung ausgeschlossen sind. Aeschylos, Sophokles und Euripides haben sich des Wunderbaren so gut wie die romantischen Dichter bedient und Aristophanes hat es noch mit dem Phantastischen verbunden. Umgekehrt fehlt es der Dichtung, die man romantisch nennt, keineswegs an Werken, welche das Wunderbare und Phantastische von sich ausgeschlossen haben.

Der Begriff des Romantischen hat von der sogenannten Schule der Romantiker eine Einengung erfahren, welche im Widerspruch steht mit der Anwendung, welche sowohl im gewöhnlichen Leben, als von dem Literarhistoriker von diesem Begriffe gemacht wird. Dies hat zu einer Trübung und Unsicherheit desselben geführt, so daß er den Erscheinungen, von denen er ursprünglich abgeleitet worden, nicht mehr entspricht. Wenn man jedoch jedem Einzelnen das Recht zugestehen wollte, die Begriffe sich willkürlich auszulegen und anzuwenden, so würde zuletzt eine Verständigung gar nicht mehr möglich sein. Andrerseits wird man aber um die Fortbildung eines Begriffs auch wieder so lange bemüht sein müssen, bis er alle unter ihn fallenden Erscheinungen vollständig umfaßt. Wer unter dem Romantischen nur das Wunderbare und Phantastische versteht, wer dieses zum unerläßlichen Merkmal desselben macht, wird eine Menge Erscheinungen davon ausschließen, die man im gewöhnlichen Leben wie in den wissenschaftlichen Werken mit diesem Namen bezeichnet und die insbesondere nicht unter den Begriff des Classischen fallen.

Das Wunderbare und das Phantastische gehören nur insofern in das Gebiet des Romantischen, als ihre Erscheinungen zugleich auf das Gemüth bezogen sind und eine befreiende Wirkung auf dieses ausüben. Weil aber erst dieses letztere ein entscheidendes Merkmal dafür ist, wird auch jede andere Darstellung, welche die Phantasie in lebhafter Weise in's Spiel setzt, erst dadurch romantisch werden, daß sie ebenfalls in solcher Art auf das Gemüth wirkt. Daher Shakespeare und Calderon, welche dies überall thun, selbst da noch

romantiſche Dichter bleiben, wo ſie das Wunderbare von ihrer Darſtellung ausſchließen, wie z. B. erſterer in Heinrich IV. Nur deshalb können Manzoni und ſelbſt Victor Hugo mit zu den romantiſchen Dichtern gerechnet werden. Aus gleichem Grunde wird man aber auch Goethe's Götz von Berlichingen und Schiller's Räuber ſchon zu den romantiſchen Dichtungen zählen müſſen. Es iſt daher unrichtig, zu glauben, daß die katholiſirende und die mittelalterliche Tendenz ein entſcheidendes Merkmal für das Romantiſche ſei. Allerdings entlehnt die Romantik ihre Stoffe mit Vorliebe dem Mittelalter, weil in dieſem der romantiſche Geiſt vielfach lebendig war und die Ferne der Zeit der Phantaſie ein freieres Spiel geſtattet, indem ſie dieſelbe den bindenden Bedingungen der eignen Zeit enthebt. Die Ferne, daher auch das Jenſeit, iſt der romantiſchen Darſtellung, welche die Phantaſie gern durch einen größeren Reichthum der Beziehungen in's Spiel ſetzt, überhaupt günſtig, weil ſie gleichſam eine unendliche Perſpective in dieſe eröffnet, im Gegenſatz zu der claſſiſchen Darſtellungsweiſe, die ihren Gegenſtand nicht in der Mannigfaltigkeit ſeiner Beziehungen, alſo nicht ſtimmungsvoll oder maleriſch, ſondern ſo viel als möglich von dieſer Beziehung losgelöſt, frei und ohne Hintergrund, nur um ſeiner ſelbſt willen, d. i. alſo plaſtiſch, darzuſtellen liebt. Der Glaube muß im Romantiſchen natürlich eine große Rolle ſpielen, doch nur inſofern er eine der mächtigſten Erſcheinungen des Gemüthslebens iſt. Gleichwohl iſt grade der orthodoxe Kirchenglaube für die Entwicklung des Romantiſchen mehr eine Feſſel als ein Hebel geweſen, weil deſſen Satzungen der freien Entfaltung der Subjectivität des Geiſtes hinderlich ſind, daher auch die Wirkungen der katholiſchen Romantik des ſpaniſchen Dramas weit kühlere, engere, ſtimmungsloſere ſind, als die des romantiſchen Dramas des proteſtantiſchen Shakeſpeare. Jenes erſcheint minder tief und minder mannigfaltig auf das Gemüth als dieſes bezogen, es eröffnet daher eine ungleich geringere Perſpective der Beziehungen, wodurch es auch minder ſtimmungsvoll iſt. Hiermit ſtimmt überein, daß es nicht die ſpaniſche Dichtung war, welche in Frankreich, Italien und Deutſchland trotz ihrem langen Einfluß auf dieſe Länder daſelbſt eine eigene, nationale romantiſche Dichtung in's Leben rief, ſondern dies erſt der germaniſchen, nordiſchen, und ganz beſonders der Shakeſpeare'ſchen

Dichtung vorbehalten geblieben ist. Wohl haben die Spanier später ebenfalls auf die sogenannte romantische Schule einen großen Einfluß mit ausgeübt, doch außer, daß diese Schule schon eine Romantik in Deutschland vorfand, waren die Einwirkungen Shakespeare's auf sie auch immer noch größere. Ja der bedeutendste Dramatiker dieser Schule, Kleist, erscheint von den Spaniern nur wenig beeinflußt.

Beruht demnach die Romantik wesentlich auf der Entwicklung des subjectiven Geistes in seiner Totalität, mit besonderer Beziehung der Phantasie auf das Gemüth, so wird sie auch ebenso verschiedene Formen annehmen können, als dies der verschiedenen Natur der geistigen Subjectivität einer Zeit, eines Volkes, ja ihrer Individuen entspricht. Woraus sich erklärt, daß die Romantik einer und derselben Zeit bei verschiedenen Völkern und Nationen eine wesentlich andere Gestalt gewinnen konnte, wie zu Ausgang des 16. Jahrhunderts die katholische, noch unmittelbar dem Geiste des Mittelalters entsprungene Romantik der Spanier, und die protestantische, dem Geiste des Mittelalters völlig abgewendete Romantik der Engländer. Daher es auch wieder nicht Wunder nehmen kann, zwei Jahrhunderte später zu sehen, daß die Romantik der Deutschen und Italiener gleichzeitig ganz entgegengesetzte Erscheinungen darbot, daß sie dort in den Werken der sogenannten romantischen Schule zum Theil eine katholisirende, dem Geiste des Mittelalters zugewandte Richtung nahm, hier dagegen zum Theil einen revolutionären, ganz nur vom Geiste der Neuzeit bewegten Charakter gewann. Eben so erklärlich ist es nun auch, daß sowohl hier wie dort in den Erscheinungen der Romantik wieder individuelle Gegensätze und durch sie bedingte Richtungen hervortreten.

Die italienische neue Romantik wird gewöhnlich auf die Uebersetzung des Ossian von Cesarotti zurückgeführt, Ugo Foscolo aber als derjenige bezeichnet, in dem sie zuerst eine nationale Bedeutung gewann.

Ugo Foscolo[1]) ward am 26. Januar 1776 auf der Insel

[1]) Giuseppe Pecchio, Vita di Ugo Foscolo, Lugano 1833. — Carrer, vita etc. Ven. 1842. — Prose e poesie edite e inedite di Ugo Foscolo. Ven. 1842, sowie später Fir. 1851, und Mil. 1875. Siehe auch Klein, a. a. O. VII. S. 88.

Zante, wo sein Vater, den er sehr zeitig verlor, venetianischer Gouverneur war, geboren. Er genoß seine Bildung zuerst in Spalato, später bezog er die Universität zu Padua, wo Cesarotti zu seinen Lehrern gehörte. Sein feuriger Geist sog mit Begier die romantische Welt Ossian's, nicht minder aber auch die in der Zeit liegenden patriotischen und revolutionären Ideen in sich ein. Wie die meisten von diesen ergriffenen Jünglinge seiner Nation sah er zunächst in Napoleon nur den Landsmann und den Befreier Italiens, als welchen er ihn auch in einer Ode besang. Zu dieser Zeit war er auch mit dem damals gleichgesinnten Monti befreundet, mit dem er jedoch später zerfiel, obschon auch er eine geistige Metamorphose durchlief. Die Abtretung Venedigs an Oesterreich machte ihn zu einem erbitterten Gegner des Corsen. Er schrieb nicht nur, er kämpfte auch mit den Waffen für die Unabhängigkeit seines Vaterlandes. Nach der Schlacht von Marengo trat er aber aus der cisalpinischen Legion, in der er unter Massena gefochten. Inzwischen war er immer zugleich poetisch thätig gewesen. Schon 1796 hatte er seine Lettere di due amanti unabhängig von Goethe's Werther, unmittelbar aus eignen, dem Goethe'schen Verhältnisse zu Charlotte Kestner außerordentlich ähnlichen Erlebnissen, geschrieben. Den Goethe'schen Werther las er erst später. Doch veranlaßte ihn dieser zu einer Ueberarbeitung des Romans, der erst jetzt die Briefform gewann und 1802 unter dem Titel Ultime lettere di Jacopo Ortis [1]) im Drucke erschien. Der Erfolg war ein sensationeller. Foscolo führte damit die weltschmerzliche Stimmung ein, in der sich die schöngeistige italienische Literatur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts mit Vorliebe bewegte und sich wohl selber beliebäugelte. Sie wurde durch sein berühmtes Gedicht I sepolcri (1807) noch weiter gefördert. Es war von Gray's „Elegie auf einem Kirchhofe" angeregt worden, nachdem ihn Ippolito Pindemonte mit einem ähnlichen Gedicht schon vorausgegangen war. In diesen Gedichten, in seinem Inno alle Grazie (1810), in seiner Antrittsrede Dell' origine e dell' uffizio delle Letteratura, als Universitätsprofessor zu Pavia (eine Stellung, in die er 1808 eintrat, die er aber noch in demselben Jahre wieder aufgeben mußte, weil die

[1]) Deutsch von Lautsch 2. A. Leipzig 1847, und Seubert, ebendas. 1870.

Lehrstühle der Poesie und Beredsamkeit zu Pavia, Padua und Bologna aufgehoben wurden), nicht aber in seinen Dramen Ajace (1811) Tieste und Ricciarda (1813) liegt die Stärke und Bedeutung dieses Dichters.

Die Wiederherstellung der österreichischen Herrschaft in Italien nöthigte denselben zur Flucht; zuerst nach der Schweiz, dann nach England. Schon immer hatte er sein Leben zwischen poetischer und patriotischer Thätigkeit, und zwischen Lebens- und Sinnengenuß getheilt. In England wurde er in den Strudel der großen Welt und durch ihn mehr und mehr in letzteren gerissen. Seine Productivität fing an, sich zu erschöpfen, und doch drängte ihn das Bedürfniß immer mehr zu ihr hin. Auf eine kurze Zeit des Glanzes, folgte eine andre der Entbehrung. Doch nahm sich die englische Aristokratie endlich doch wieder ihres Schoßkindes an. Am 10. October 1827, nach längerer Kränklichkeit, in Turnham Green bei London beschloß dieser Dichter sein Leben.

Als Dramatiker stand Foscolo unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's, jedoch herrschte der des ersteren bei ihm vor. Romantischer Geist machte sich nur entschiedener in seiner Ricciarda geltend, vielleicht schon mit unter der Einwirkung der Byron'schen Dichtung. Aber auch in ihr hielt er noch an der Einfachheit einer nur fünf Personen umfassenden Handlung fest. Das Romantische spricht sich darin vornehmlich in der grellen, doch stimmungsvollen Beleuchtung der Situation und in der verstärkten Affecterregung aus. Bruder-, Gatten-, Kindesmord, womöglich mit Blutschande verbunden, oder doch hart an sie streifend, sind die bevorzugten Themen der romantischen Dramen der Italiener. Die tragische Wirkung besteht hauptsächlich in der marternden Vorbereitung, in der quälerisch spannenden Verzögerung einer entsetzlichen Katastrophe, welche den Zuschauer zwischen Hoffnung und Furcht hin und her wirft. Zwischen den Haß zweier Brüder tritt hier die Liebe der Kinder, die aber jenem, wenn auch nur einseitig, zum Opfer fällt. Guelfo ersticht seine Tochter Ricciarda und, nachdem dies geschehen, sich selbst. Guido, der Geliebte Ricciarda's, kommt mit einer leichten Verwundung davon und hält es für klüger, am Leben zu bleiben.

Wichtiger als die unmittelbaren Einwirkungen Foscolo's auf

die Entwicklung der italienischen Tragödie war die mittelbare, welche er auf die Entwicklung einer romantischen Schule im Gegensatze zu der damals hauptsächlich durch Monti vertretenen classischen überhaupt ausübte. Im Jahre 1818 stellten zwei junge talentvolle Männer, Giovanni Torti und Ermes Visconti, eine Theorie des nationalen Romanticismus auf, welche von der Gegenpartei nicht ohne Anfechtung blieb, von einem ihrer geistvollsten Anhänger, Paride Zajatti jedoch, welcher der neuen Anschauungsweise zuneigte, auch eine umsichtige Würdigung erfuhr. Mailand wurde zunächst der literarische Mittelpunkt des Kampfes beider Parteien. Hier trat im Jahre 1819 das Journal Il conciliatore als Organ der romantischen Schule, dessen Begründer Silvio Pellico und dessen bedeutendste Mitarbeiter, unter anderen Manzoni, Romagnesi, Gioja, Pecchio, Sismondi, Ermes Visconti, Berchet waren, der schon 1816 begründeten Zeitschrift der classischen Partei, der Biblioteca italiana, deren Redacteur Acerbi war und zu deren Mitarbeitern, außer Monti, der Graf Perticari, der Cavaliere Londonio, Gherardini, Antonio Cesari und Zajatti gehörten. Diese literarischen Parteien standen aber schon deshalb in einem bestimmten Zusammenhange mit den geheimen politischen Gesellschaften, die damals über ganz Italien verbreitet waren, weil einzelne ihrer Mitglieder auch zu diesen gehörten. Der Sieg der Reaction war ein so vollständiger gewesen und ihre Herrschaft eine so strenge, daß der Patriotismus und der Freiheitstrieb zur Verschwörung getrieben wurden und eine öffentliche Aeußerung derselben nur noch im Gewande der poetischen Umkleidung möglich war. Was die Reaction in ihren Erfolgen begünstigt hatte, war der Umstand, daß nur die Kreise des Adels und der Gelehrten von den patriotischen und revolutionären Ideen bisher ergriffen worden, diese aber noch nicht in die Masse des Volkes gedrungen waren.

Von jenen Geheimbünden war der der Carbonari der weitaus bedeutendste. Er hatte ursprünglich eine mystisch-religiöse Grundlage. Nachdem er aber auch vom Papst und der Geistlichkeit mit verfolgt wurde, nahm er einen demokratischen, rationalistischen Charakter an, was einen Gegenbund in's Leben rief, der die Interessen des Papstthums verfocht und für die weltliche und geistliche Herrschaft der Kirche eintrat. Beide zerfielen wieder in be-

stimmte Parteien, welche theils durch die verschiedenen zwischen den gemäßigten und extremen Anschauungen liegenden Abstufungen, theils durch die Verschiedenheit der Interessen der verschiedenen Staaten Italiens hervorgerufen worden waren. Trotz der hierdurch bedingten Gegensätze kamen sie aber alle in dem Hasse gegen die Fremdherrschaft und in dem Verlangen, diese von sich abzuwerfen, überein.

Der Conciliatore wurde schon 1820 wieder unterdrückt und viele seiner Mitarbeiter wegen Verdachts hochverrätherischer Umtriebe eingezogen und zu mehr oder minder großen Strafen, zum Theil ganz unschuldig, verurtheilt. Von ihnen ist für die vorliegende Geschichte einzig Silvio Pellico von einiger Wichtigkeit.

Silvio Pellico[1]) wurde am 24. Juni 1789 zu Saluzzo geboren. Der verdiente Dichter Onorato Pellico war sein Vater. Politischen Verfolgungen zu entgehen, hatte sich dieser kurz nach der Geburt jenes Sohnes nach Pignerolles gewendet, wo Silvio seine erste Erziehung vom Abate Manarelli empfing. Silvio sog also schon früh freisinnige, patriotische Ideen ein, doch auch an religiösen Eindrücken fehlte es nicht. Ebensowenig an poetischen und zwar dramatischen Anregungen, da sein Vater es als einen fördernden Theil des Unterrichts seiner Söhne betrachtete, sie Bruchstücke von Schauspielen auswendig lernen zu lassen. Eine mächtige Anregung erhielt seine Phantasie durch die Geschichte der eisernen Maske, die zum Theil hier gespielt hatte und die ihm sein Vater gelegentlich eines Besuchs der Staatsgefängnisse erzählte. Schon mit 10 Jahren schrieb er eine Tragödie, deren Stoff der Cesarotti'schen Uebersetzung Ossian's entnommen war, die also ebenfalls schon sehr früh einen mächtigen Eindruck auf ihn ausgeübt hatte. Mit 16 Jahren wurde er von einem Verwandten für längere Zeit mit nach Lyon genommen, wo er sich literarischen Studien widmete. Nach vierjährigem Aufenthalte daselbst kehrte er nach Mailand zurück, wohin sein Vater durch die politischen Veränderungen zurückgerufen worden war und eine Anstellung im Kriegs-

[1]) Chiala, Vita di Silv. Pellico (Fir. 1852). Giorgio Briano, Vita etc. (Torino 1854). Bourdon, Silv. Pellico sa vie et sa mort. 6. Edit. (Paris 1875). Opere di S. P. (Padua 1831, Turin 1837). Auch die Wagner'sche Ausgabe, Leipzig 1834, deutsch von Kannegießer.

miniſterium erhalten hatte. Auch Silvio erhielt die Stelle eines Profeſſors am Militärwaiſenhauſe. Er trat jetzt in engen Verkehr mit Monti und Foscolo, die ſich noch nicht gegneriſch gegenüber ſtanden. Zu dieſer Zeit ſah er auf einem kleinen Theater die ſpäter ſo berühmte Schauſpielerin Carlotta Marchionni als ein noch zartes und bleiches Mädchen ſpielen. Der Eindruck war gleichwohl ſo mächtig, daß er ſich, wie er ſagt, dabei Dante's Francesca da Rimini erinnert habe und ihm die Idee gekommen ſei, dieſen Stoff in einer Tragödie zu bearbeiten, deren Ruhm jene Darſtellerin ſpäter durch ganz Italien trug. Ich glaube jedoch, daß Foscolo's Tieste wohl auch darauf eingewirkt hat, da ſeine Francesca zu dieſem in einem gewiſſen Gegenſatze ſteht. Auch Monti's Galeotto Manfredi enthält verwandte Verhältniſſe.

Man erzählt eine Anekdote, nach welcher Pellico ſeine Francesca dem Foscolo zum Leſen gegeben und dieſer ihm gerathen haben ſoll, ſie in's Feuer zu werfen, wogegen eine andere Tragödie deſſelben, Laodicaea, von ihm ſehr hoch geſtellt worden ſei. Pellico habe jedoch die letztere in's Feuer geworfen, die Francesca zu ſeinem ewigen Ruhm aber zur Aufführung gebracht. Pellico ſelbſt widerſpricht dieſer Nachricht durch die ausdrückliche Erklärung, daß er nie eine Laodicaea geſchrieben habe, wohl aber einen Laodamio, der aber Manuſcript geblieben ſei. Bei dem Grafen Porro Lambertenghi, in deſſen Haus er inzwiſchen als Erzieher getreten war, lernte er allmählich die berühmteſten Männer der Zeit, Volta, Manzoni, Chioja, Lodovico di Breme, A. W. Schlegel, Thorwaldſen, Brougham, Davis und Byron, kennen. Beſonders dieſer übte auf ihn und ſeine Dramen eine tiefe und was die letzteren betrifft, eine wie ich glaube, verhängnißvolle Wirkung aus. 1819 trat Pellico, wie ſchon berührt, an die Spitze des Conciliatore. Schon vorher mußte er der Behörde aber verdächtig geworden ſein, da man dem Erſcheinen ſeiner zweiten Tragödie Eufemio da Meſſina große Schwierigkeiten in den Weg legte und allerlei gefährliche Beziehungen in ihr witterte. Der Druck wurde ſchließlich nur unter der Bedingung erlaubt, daß ſie nie zur Aufführung gelangen dürfe. Pellico erklärt übrigens ausdrücklich, daß ſowohl dieſe Dichtung, wie auch der Conte di Carmagnola Manzoni's keinerlei Einfluß von der Zeitſchrift Il Conciliatore erfuhren, der überhaupt,

wie schon sein Name sagt, eine vermittelnde Tendenz hatte, und sich die Aufgabe stellte, den Glauben mit der Vernunft, das Schöne mit dem Wahren zu versöhnen. Am 13. October 1820 wurde Silvio Pellico unter nichtigem Vorwand gefänglich eingezogen und nachdem er zwei Jahre unter den Bleidächern Venedigs geschmachtet hatte, ohne genügenden Grund zum Tode verurtheilt; nur durch die Zwischenkunft der Kaiserin aber zu 15jähriger Haft auf dem Spielberge begnadigt, welche durch dieselbe Vermittlung noch abgekürzt und am 1. August 1830 aufgehoben ward.

Pellico hatte unter den Bleidächern Venedigs die beiden Tragödien Ester d'Engaddi und Iginia d'Asti, sowie 1823 auf dem Spielberge die Tragödie Leoniero da Dertona gedichtet. Auch einige Gesänge waren hier noch entstanden. Später schwieg seine Muse, doch nur, weil ihr auf's Grausamste alle Mittel, die Gedanken festzuhalten, entzogen wurden. Gleich nach seiner Befreiung veröffentlichte er jene beiden ersten Tragödien durch den Druck. 1832 folgte seine Leoniero, sowie Gismonda da Mendriso und Erodias; 1833 sein Tommaso Moro und I miei prigioni, deren Veröffentlichung ihm nur erst nach Ueberwindung der größten Schwierigkeiten bewilligt worden war. Man hatte die Gefahr dieses Buches geahnt, welches durch die einfache, aber darum um so ergreifendere Wahrheit der Schilderung gewiß nicht wenig zum Sturze der österreichischen Herrschaft in Italien beigetragen hat. 1834 veröffentlichte er noch sein Buch Dei doveri degli uomini und 1837 seine lyrischen Dichtungen. Von diesem Jahre an, in dem ihm der Tod die Mutter entriß, hat er kein Werk mehr veröffentlicht, obschon er in stiller Zurückgezogenheit noch zwei Dramen entwarf. Auch gerieth er bald in Vergessenheit. Der Ueberschätzung seiner Werke war nur zu bald eine zu große Unterschätzung gefolgt. Klein hatte Recht, sich dem absprechenden Urtheile Ruth's „Pellico war kein starker Geist und wäre ohne seine Prigioni wohl nie aus dem Dunkel der Unbedeutendheit herausgetreten", zu widersetzen. Die Thatsachen selbst widerlegen es. Pellico hatte schon vor seiner Verhaftung hierzu eine viel zu bedeutende Rolle gespielt. Wahr aber ist, daß er auch schon in seinem zweiten, vor dieser Katastrophe geschriebenen Drama weit hinter seinem ersten zurückblieb. Hauptsächlich aber doch deshalb, weil er darin eine andere und

falsche Richtung einschlug, das Bedeutende im Ungeheuren suchte und dabei seine poetische und dramatische Kraft allerdings überspannte. Doch wenn auch von all seinen Dramen nur die einzige Francesca da Rimini eine Dauer verdient, so ist sie doch allein schon genug, ihm eine Stelle unter den tragischen Dichtern der Italiener zu sichern. Sie ist besonders dadurch ausgezeichnet, daß sie fast alle vor ihm geschriebenen Tragödien derselben an Wärme und Schönheitsgefühl übertrifft.

Pellico folgte hier, wie in seinem Eufemio und seiner Ester in der äußern Form noch den von Alfieri gegebenen Mustern. Erst seine späteren Stücke, vielleicht angeregt von Manzoni, wurden figurenreicher. Aber die Abstraction Alfieri's ist in seiner Francesca verschwunden. Hier ist alles von warmem Leben erfüllt, von dem der sinnliche Reiz nicht ausgeschlossen, wohl aber geadelt ist. Es sind nur edlere Naturen, denen wir in diesem Stücke begegnen, dessen Tragik nur aus edleren Leidenschaften entwickelt ist. Besonders hat der Dichter seine Heldin zu heben gesucht, die mehr als Märtyrerin der Liebe, denn als Verbrecherin an den Gesetzen der Ehe und Keuschheit untergeht. Ihre Schuld besteht ursprünglich nur darin, daß sie auf Wunsch ihres Vaters mit einer, wie sie glaubt, ungekannten und unerwiderten Liebe im Herzen, einem zwar von ihr hochgeachteten aber ungeliebten Manne die Hand gereicht hat. Dies wird noch dadurch gemildert, daß sie jene Liebe zu fliehen hatte, weil der Geliebte ihren Bruder im Kampfe erschlug und sie dieselbe in den Pflichten der Ehe allmählich ganz zu ersticken gehofft. Grade dies wird aber verhängnißvoll, weil der Geliebte der Bruder ihres Gatten ist, und obschon bei ihrer Vermählung noch fern, mit der leidenschaftlichsten Liebe für sie im Herzen, in das Haus des letzteren zurückgekehrt, um sie dort ungeahnt als Gattin desselben zu finden. Jetzt wird der innere Kampf auch noch zu einem äußeren für sie, in dem sie erliegt, insofern sie dem Geliebten das Gefühl ihres Herzens endlich gesteht, zwar zur Entsagung bereit ist, aber das über sie hereinbrechende Verhängniß nicht mehr abzuwenden vermag. Ohne von ihrer weiblichen Reinheit und Würde verloren zu haben, geht sie darin mit dem Geliebten nun unter.

Ich weiß sehr wohl, daß auch dieses Stück, besonders neuer-

dings von Roux [1]), große Angriffe erfahren hat. Die Gründe erscheinen mir in der Hauptsache aber wenig stichhaltig. Letzterer führt die Schwächlichkeit desselben hauptsächlich auf die geringe Schuld der Francesca und das Ungenügende des Eifersuchtsmotivs zurück. Herrn Roux war es nun einmal mit dem nur geistigen Ehebruch nicht genug, der flagrante körperliche Ehebruch erschien ihm als der einzige vollgültige Beweis einer leidenschaftlichen, zu einem tragischen Ausgang qualificirten Liebe, und als das unerläßliche Motiv zu einer genügend berechtigten Eifersucht. Er hat wahrscheinlich vergessen, was Shakespeare, der größte Ergründer des menschlichen Herzens und der gewaltigste Darsteller tragischer Leidenschaft, seinem Othello, dessen Weib doch ganz unschuldig, sagen läßt:

Lieber Kröte sein
Und von den Dünsten eines Kerkers leben,
Als daß ein Winkel im geliebten Wesen
Für andre sei.

Was mich betrifft, so finde ich die Art, wie Pellico seine Fabel exponirt, wie er durch seine vier Personen und ihr wechselseitiges Aufeinanderwirken eine ebenso lebendige wie spannende Handlung entwickelt hat, sehr zu loben. Nur muß ich einräumen, daß selbst schon in diesem Stücke der Dichter zuweilen in den Mitteln, welche er anwendet, um jene Spannung hervorzubringen, zu weit geht und besonders in den Scenen Francesca's spitzfindig wird und ermüdet, oder dabei bis an's Quälerische streift. Dies tritt in den späteren Arbeiten des Dichters aber weit greller hervor. Hier, wo das Gewicht noch mehr auf den inneren, als auf den äußeren Conflict seiner zwischen zwei Empfindungen getheilten Helden und Heldinnen gelegt erscheint, sind die Situationen meist ganz darauf zugespitzt, diesen Kampf sowohl für sie, wie für den Zuschauer zu einem marternd zwischen Furcht und Hoffnung auf- und abschwankenden zu machen. Schon in seinem Eufemio da Messina tritt auf diese Weise das Peinliche, Gräßliche mehr als wünschenswerth an die Stelle des Erhabenen und Schönen. Noch mehr aber ist es in seiner Ester d'Engaddi der Fall, einer Eifersuchtstragödie,

[1]) Andrée Roux, Histoire de la Littérature italienne contemporaine. Paris 1870. p. 209.

auf welche Shakespeare's Othello eingewirkt haben dürfte. Bedeutende einzelne Züge fehlen aber auch hier nicht.

Es wäre kein Wunder gewesen, wenn eine zehnjährige qualvolle Gefangenschaft die Kraft des Dichters gebeugt, ja gebrochen hätte. Seine Rückkehr zur strenggläubigen Kirchlichkeit ist jedoch kein Ergebniß dieser Einwirkungen. Schon vorher hatte der Dichter sehnsüchtig nach der Wohlthat des Glaubens gestrebt und dieser Kampf scheint noch früher beendet gewesen zu sein, als da er die Bleidächer Venedigs bezog, wo er aus freien Antrieben an der Bekehrung seiner Mitgefangenen arbeitete. Das Streben nach Kirchlichkeit lag in Italien überhaupt in der Zeit. Selbst der Carbonarismus hatte ja ursprünglich, wie wir gesehen, eine religiöse Grundlage. Viel trug hierzu bei, daß die Kirche als Verbündete in der Bekämpfung der Fremdherrschaft angesehen werden konnte. Trotz des übrigen Gegensatzes der Parteien blieben also immer Berührungspunkte noch übrig. Man braucht sich nur des Freundschaftsverhältnisses Pellico's mit Männern wie Monti und Foscolo zu erinnern, um sich zu vergegenwärtigen, daß er hierin den widersprechendsten Einflüssen ausgesetzt war. Auch ohne die Einwirkungen einer körperlich und geistig aufreibenden Gefangenschaft, sehen wir in dieser Zeit sich ähnliche Wandlungen vollziehen, wofür der nächste Gegenstand dieser Betrachtung ein bedeutendes Beispiel ist,

Alessandro Manzoni[1]), am 7. März 1785 zu Mailand geboren, entstammt einer alten Grafenfamilie. Seine Mutter war eine Tochter des berühmten Rechtslehrers Beccaria. In Mailand und Pavia empfing er seine wissenschaftliche Ausbildung. Dem Grafentitel entsagte er, als der Kaiser von Oesterreich den lombardischen Adel aufforderte, sich bei Verlust der Geburtsrechte in ein ausgelegtes Adelsbuch einzutragen. Alfieri übte auf ihn einen außerordentlichen Eindruck aus. Nichtsdestoweniger sollte grade er mit der von diesem aufgestellten dramatischen Form völlig brechen. Aber auch Monti, mit dem er bis zu dessen Tode in freundschaftlichem Verkehre blieb, war nicht ohne Einfluß auf ihn. In Paris

[1]) Charles Didier, Poètes et Romanciers de l'Italie. Revue des deux mondes, 1834. — Sauer, A. Manzoni. Prag 1872. — Fenini, Manzoni e Guerazzi. — Mil. 1875. Amedée Roux, a. a. O. — Opere di Manzoni, Firenze 1828.

trat er in intime Beziehungen zu Fauriel. Als Dichter machte er sich zuerst durch eine seiner Mutter gewidmete Ode auf den Tod seines Pflegevaters, den Grafen Imbonati, bekannt (1806). Ihr folgte 1807 die Dichtung Urania. Seinen Ruf begründete er aber erst durch seine Inni sacri (1813). Freisinnig, freidenkend, ein Anhänger der Voltaire'schen Lebensansichten, wie er bis dahin war, hatte er sich 1808 mit einer Protestantin, der Tochter des Genfer Bankiers Blondel vermählt. Nachdem aber diese zur katholischen Kirche übergetreten war, wußte sie auch ihn noch ganz für diese, den katholischen Glauben und das Papstthum zu gewinnen, dessen eifrigster Vertreter er hinfort war. Aus dieser veränderten Stimmung flossen nun auch jene Inni sacri. Doch war sie für ihn kein Hinderniß, sich mit den patriotischen Geistern des Conciliatore zu verbinden, noch war es für ihn diese Verbindung wieder, gleichzeitig mit seinen Osservazioni sulla morale cattolica (Mil. 1819) hervorzutreten, in denen er Sismondi's Angriffe auf die Moral der katholischen Kirche bekämpfte.

Auf die Stoffwahl und die Behandlung seiner ersten Tragödie scheinen weder seine politischen, noch seine religiösen Anschauungen Einfluß gehabt zu haben, wohl aber die Dichtung des Auslandes, vornehmlich Goethe's. Nichts muß an seinen beiden Tragödien, besonders dem Carmagnola, mehr befremden, als die politische Indifferenz, die Abwesenheit jeder Beziehung zur Zeit und zum eignen Leben. Selbst in die Adelchi trägt man die kirchliche Tendenz mehr noch hinein, als sie frei aus ihnen hervortritt. Die Geistlichkeit erscheint dazu doch in einem zu zweifelhaften Lichte darin. Ohne dem poetischen Werth dieser Dramen zu nahe treten zu wollen, glaube ich überhaupt, daß sie mehr aus theoretischen, als aus unmittelbar poetischen Antrieben von ihm geschrieben wurden. Jedenfalls wollte Manzoni, wie er ja selbst in der Prefazione zu dem seinem Freunde Fauriel gewidmeten Carmagnola sagt, durch sie beweisen, daß die absolute Forderung der Einheit der Zeit und des Orts ein durch nichts gerechtfertigtes Vorurtheil sei, und die Durchbrechung dieser eigensinnigen Schranke überall nicht nur erlaubt, sondern geboten erscheine, wo dies der vollkommeneren Darstellung des dichterischen Gegenstandes diene und zu vollkommenerer Erreichung der damit verbundenen dichterischen Absichten führe. Zugleich

aber wollte er damit die Behauptungen Bossuet's, Rousseau's und ihrer Nachfolger widerlegen, daß es unmöglich sei, ein Schauspiel zu schreiben, welches nicht entweder sittenlos und hierdurch verderblich, oder langweilig wäre.

Manzoni brach mit der Form des Alfieri'schen Dramas, indem er das seine figurenreicher machte und die durch die Einheit der Zeit und des Orts gezogenen Schranken niederriß, um ihm eine freiere, der Natur und Wahrheit entsprechendere Bewegung zu geben. Romantisch wurde sein Drama fast lediglich hierdurch; wogegen er dem Drama der Alten sich dadurch näherte, daß er, freilich in ganz veränderter Weise, den Chor wieder in dasselbe einführte: im Carmagnola nur, um eine zwischen den Scenen liegende große kriegerische Action poetisch und stimmungsvoll zu schildern, in den Adelchi, um der Stimmung eines durch die Handlung herbeigeführten Zustandes lyrischen Ausdruck zu geben.

Das Manzoni'sche Drama wurde von den Anhängern der romantischen Schule lebhaft begrüßt, von denen der classischen dagegen zwar achtungsvoll, doch scharf beurtheilt. Im Ganzen aber sah man darin eine ganz eigenartige Schöpfung, deren Bedeutung jedoch mehr in ihrem historischen, als in ihrem romantischen Charakter lag. „Mit Manzoni — sagt einer der Beurtheiler desselben, Giuseppe Mazzini, in seinem Essay Del drama storico — ward in Italien das historische Drama geboren." Dies ist jedoch nur in dem Sinne richtig, daß er sich nicht mehr begnügte, historische Gegenstände im Drama darzustellen, sondern dieselben im historischen Geiste ganz nur aus der Natur der von der Geschichte überlieferten Charaktere und aus den Zuständen ihrer Zeit zu entwickeln strebte. Gegen den Einwurf, daß, wie Aristoteles sagt, die Poesie philosophischer sei, als die Geschichte, würde Manzoni wohl geglaubt haben, sich verwahren zu können, doch ist nicht zu leugnen, daß der Poet in seinen Tragödien unter der historischen Treue gelitten hat und er diese gleichwohl nicht völlig befriedigte. Die Theilung seiner Personen in historische und in ideale hatte dagegen wohl kaum eine andere Bedeutung, als den Zuschauer über den Umfang der beobachteten historischen Treue aufzuklären.[1])

[1]) Auf Goethe's Einwurf scheint er diese Eintheilung bei seinen Adelchi auf-

Schon in seinen Adelchi tritt etwas wie kirchliche Tendenz hervor, entschiedener geschieht dies aber erst in seinem wohl unter dem Einflusse Walter Scott's entstandenen Roman, I promessi sposi (Mail. 1825 u. 26), welcher, wie seine Ode auf Napoleons Tod (1825), einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Konnte Luigi Settembrini doch sagen, daß in diesem Roman fast alles Gute nur auf Seiten der Geistlichkeit, alles Schlechte auf Seiten der Weltlichen zu finden sei. Dagegen herrscht über die Trefflichkeit der Sitten- und Charakterschilderung der darin dargestellten Zeit nur eine Stimme.

Im Jahre 1837 hatte sich Manzoni, nachdem ihm der Tod die erste Gattin entrissen, zum zweiten Male vermählt. Er lebte seitdem in stiller Zurückgezogenheit und nahm nur von fern Antheil an der politischen Erhebung seines Vaterlandes. Er wies zwar die Würde eines Senators des italienischen Königreichs nicht zurück, im Uebrigen war er jedoch in der letzten Zeit seines Lebens fast nur für die Herstellung der sprachlichen Einheit Italiens noch thätig. Er starb hochverehrt am 22. Mai 1873.

Die beiden Dramen Manzoni's haben lange eine Ueberschätzung erfahren. Wie es aber fast immer mit dieser ergeht, so schlug auch sie in ihr Gegentheil um. Goethe hat zu ersterer durch seine rückhaltlose Anerkennung (in seinem Aufsatz Il Conte di Carmagnola) viel beigetragen. Auch Fauriel setzte das Gewicht seines Namens mit dafür ein. Neuerdings hat sich besonders Klein diesem Urtheil entgegengeworfen, wie es aber nicht selten bei ihm der Fall, in seiner polternden Weise das Kind mit dem Bade verschüttet. Goethe beurtheilte die Dramen Manzoni's nach ihrer Eigenthümlichkeit, nach ihrem allgemeineren poetischen Werth. Klein prüfte sie, nach seiner Aufgabe, hauptsächlich auf ihren dramatischen Werth und Gehalt. Man wird Goethe fast in allen Einzelheiten seines Urtheils beipflichten können und doch mit Klein darin übereinstimmen müssen, daß jenen beiden Dramen zuletzt doch die „tragische Seite" fehlt, daß die darin in's Spiel gesetzten Motive keine rechte tragische Kraft und Tragweite haben, daß die darin aufgeworfenen Conflicte im Grunde doch keine tragischen zu nennen sind und endlich die Com-

---

gegeben zu haben, dafür theilt er die Personen derselben in Longobardi, Franchi und Latini.

position der dramatischen Structur, der dramatischen Geschlossenheit mehrfach ermangelt. Auch stimmen die meisten der heutigen italienischen Literaturgeschichtsschreiber darin überein, daß grade diejenigen Scenen, die Goethe im Grafen Carmagnola mit Recht für die schönsten hält, wie die Scene im Mailändischen Lager des 2. Actes und die Scene bei der Familie des Grafen im letzten Acte, für den Gang und Fortschritt der dramatischen Handlung von keiner essentiellen Bedeutung sind.

War es eine Gepflogenheit der damaligen italienischen Condottieri, einander so viel als möglich zu schonen und das Kriegsglück nicht bis auf's Aeußerste gegeneinander zu verfolgen, so spricht es nicht grade für die gepriesene Einsicht und Zweckmäßigkeit des venetianischen Staates, einem solchen Manne das Geschick desselben anzuvertrauen. Noch weniger scheint es aber dieser Zweckmäßigkeit zu entsprechen, Carmagnola, so wie es hier geschieht, in einem über jedes Maß der Gerechtigkeit und Klugheit hinausgehenden Weise zu strafen. Die Handlungsweise des venetianischen Senats erscheint bei Manzoni ebenso willkürlich, als heimtückisch und ungerecht. Geschichtlich dürfte es sich wohl kaum ganz so verhalten. Entweder war Carmagnola wirklich schuldiger, als Manzoni es annimmt, oder er schien dies dem Senate doch anfangs zu sein, der, wenn er sich bei der Untersuchung auch von dessen Unschuld überzeugt haben sollte, ihn, weil er hierin zu weit gegangen war, gleichwohl opfern zu müssen glaubte, um nicht einen erbitterten und gefährlichen Feind in ihm freizugeben. Möglicherweise hat sich in dieses gerichtliche Trauerspiel aber auch noch Privatrache gemischt.

Trotz dieser Einwürfe können die Dramen Manzoni's in Bezug auf Wahrheit und folgerichtige Entwicklung der Charaktere, auf einfachen Adel und angemessene Wahrheit des Ausdrucks sehr wohl als Muster dienen. Ihre Sprache ist — um mit Goethe's Worten zu reden — „frei, edel, voll und reich, nicht sententiös, aber durch große edle, aus dem Zustand herfließende Gedanken erhaben und erfreuend."

Ein anderer Centralpunkt des damaligen patriotischen und literarischen Lebens hatte sich aber inzwischen in Florenz noch gebildet. Hier vereinigte der Genfer J. G. Vissieux einen Kreis feuriger, gebildeter und gelehrter Männer um sich, welche zu ihrem Organ eine

seit 1821 daselbst gegründete Zeitung, Antologia, gemacht hatten, welche für nationale Einheit, für religiöse Toleranz und Aufklärung kämpfte, aber auch vor den Uebertreibungen des Romanticismus (besonders in einem Artikel Dubbj ai Romantici der Nr. 136 von Francesco Forti aus Pescia) warnte. Zu ihren Mitarbeitern gehörten Männer wie Giac. Leopardi, Gino Caponi, Sismondi, Cosimo Ridolfi, Alberto Nota, G. B. Niccolini, sowie einige Männer des Mailänder Kreises, z. B. Alessandro Manzoni und einige Ausländer wie Fauriel, Delavigne, Savigny, Hammer u. A. Von ihnen interessirt uns hier nur Niccolini.

Giov. Batt. Niccolini[1]), mütterlicherseits von dem berühmten Dichter Filicaja abstammend, wurde am 31. October 1785 in S. Giuliano bei Pisa geboren. Nach Florenz übersiedelt, empfing er hier seine erste Ausbildung. In Pisa studirte er Philosophie und Rechtswissenschaft, doch warf er sich bald auf die classische Literatur. Ugo Foscolo, welchen er schon um 1799 in Florenz persönlich kennen gelernt, und der ihm dauernd befreundet blieb, ihm auch einige seiner Gedichte gewidmet hatte, übte großen Einfluß auf die Entwicklung seines poetischen Talentes aus, welches sich zuerst in dem Gedicht La pietà cantica (1804) an die Oeffentlichkeit wagte. 1801 aber war er bereits zum Bibliothekar und Professor der Geschichte und Mythologie an der Florentiner Akademie der Künste ernannt worden. 1810 trat er mit seiner Tragödie Polissena hervor, welche von der Accademia della Crusca preisgekrönt wurde. Ihr folgten Ino e Temisto; Edipo; I sette a Tebe; Agamemno; Medea, die sich sämmtlich an Alfieri anlehnten, nur daß das kraftvolle Pathos derselben durch das Rührende eingeflochtener romantischer Liebesverhältnisse versetzt und abgeschwächt war. Das Jahr 1815 brachte dann ein, einen modernen, dem Drama Douglas des Engländers Home entlehnten Stoff behandelndes Trauerspiel, Matilda, das schon entschieden in die romantische Richtung einlenkte. 1819 erschien sein wahrscheinlich schon früher geschriebenes politisches

---

[1]) Vanucci, Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini. — Ch. de Mazade in seinem Essai der Revue des deux mondes. Nouv. Série. T. XI. 1845. — Ein Theil der Werke Niccolini's erschien in 3 Bd. Firenze 1831. Eine Gesammtausgabe Mil. 1862. 10 Bde.

Tendenzdrama Nabucco, welches jedoch niemals zur Aufführung kam, anonym zu London im Druck. Es behandelt die zwischen der Schlacht bei Leipzig bis zum Sturze Napoleon's liegenden Ereignisse in assyrischem Gewande. Niccolini's Bedeutung als Dramatiker gehört aber erst einer späteren Zeit an, da er gereifter und mit voller Wehr in die dramatische Arena eintreten konnte. Doch selbst noch in seinem Antonio Foscarini (1827), Giovanni Procida (1830), Lodovico Sforza (1834) rächte es sich, daß er mehr aus politischen Motiven, mehr aus dem Hasse eines glühenden Patriotismus, als aus poetischen, künstlerischen Antrieben dichtete. Sein übergreifendes, gewaltsames Pathos raubte ihm das Gefühl für die Fehler der Composition und Charakteristik, es riß ihn zuweilen zu Geschmacklosigkeiten hin, vor denen ihn künstlerisches Gefühl, künstlerische Besonnenheit bewahrt haben würden. Im Giovanni Procida konnte sein patriotischer Haß sich am freiesten ausleben. Die Darstellung desselben wurde daher sowohl von dem österreichischen, wie von dem französischen Gesandten gehindert. Besonders dieser nahm die Sache sehr ernst, so daß ihn der Oesterreicher lächelnd befragen konnte, warum er sich über eine Sache also ereifere, die zwar an Frankreich adressirt, aber doch nur an Oesterreich gerichtet sei. Niccolini's Hauptwerk war sein Arnaldo da Brescia (1835), das seinen Ruf und Ruhm erst wahrhaft begründete. Ihm folgten noch Rosmonda d'Inghilterra (1839), Filippo Strozzi (1843) sowie Mario e i Cimbri (1858), dessen Darstellung er aber nur dem Schauspieler Tommaso Salvini erlaubte. Er starb drei Jahre später, am 20. September 1861.

Niccolini war von dem Geiste Dante's, Machiavelli's, Alfieri's und Foscolo's berührt. Er hatte, wie Settembrini sagt, den seinen von seiner Mutter ererbt, die, wie er sie selbst geschildert hat, von einer über ihr Geschlecht hinausgehenden Leidenschaftlichkeit des Geistes war. „Er kämpfte mit offenem Visir gegen die Herrschaft der Fremden und der Geistlichkeit und als fast alle anderen Pio IX. Hymnen sangen, war er es allein, der von den Priestern das Geschenk der Freiheit nicht annehmen wollte." Allein dieser Geist tritt doch erst in seinen späteren Dramen hervor. Sein Procida ist am entschiedensten gegen die Fremdherrschaft, sein Arnaldo gegen die Herrschaft der Priester gerichtet. Gioberti gab vielleicht durch sein

1838 veröffentlichtes Buch Del sopronaturale und seine Introduzione allo studio delle filosofia (1840) dazu die Veranlassung, insofern er darin die Philosophie mit dem Katholicismus durch die onthologische Methode zu versöhnen suchte und eine hierarchische Republik empfahl. Was hinter dieser Empfehlung sich barg, geht aus seinem 1843 erschienenen Primato morale e civile degli italiani hervor, in welchem die republikanische Idee schon zur Seite geschoben erscheint, um an ihre Stelle die Priesterherrschaft mit päpstlicher Spitze zu setzen. Im Filippo Strozzi stellt Niccolini seinen Landsleuten den Todeskampf der florentinischen Freiheit dar, unter der doppelten Vergewaltigung durch die Fremden unter Carl V. und durch den Papst und die Kirche.

Bei aller Bedeutung Niccolini's ist der eigentliche dramatische Werth seiner Tragödien doch zu gering und zu sehr nur auf tendenziöse Wirkung und theatralischen Effect berechnet, um näher auf sie eingehen zu können, zumal man bei Klein schon ausführliche Inhaltsanzeigen findet. Dieser stellt selbst noch des Dichters bedeutendstes Werk, den Arnaldo da Brescia, gegen die gleichnamige Tragödie des Marenco zurück.

Carlo Marenco da Ceva, zu Cassolo im Jahre 1800 geboren, doch nach demjenigen Orte benannt, in welchem er seine Erziehung empfing und der ihm das Bürgerrecht gab, studirte Rechtswissenschaft zu Turin und erhielt später das Amt eines Intendanturraths. Er machte sich um das italienische Schulwesen verdient und schrieb zwischen 1828—42 16 Trauerspiele, die 1839 bis 1844 in 4 Bänden zu Turin erschienen. Durch das Ritterkreuz des Civilordens ausgezeichnet, starb er am 26. September 1847 zu Savona. Nach seinem Tode gab G. Prati seine noch ungedruckten Dichtungen (Tragedie inedite, Fir. 1856) heraus. Marenco nahm hauptsächlich Manzoni zum Vorbild, besaß aber weder dessen Talent, noch dessen künstlerische Mäßigung und Besonnenheit. Das den italienischen Tragikern eigene Streben zum Gräßlichen, das auch bei Niccolini eine große Rolle spielt, tritt besonders auffällig bei ihm hervor. Die Literarhistoriker der Italiener geben von seinen Dramen der Pia de' Tolomei den Preis. Jedenfalls hat sie sich am längsten auf der Bühne derselben erhalten. Klein, der diesem Urtheil entgegentritt, gibt seinem Arnaldo da Brescia den Vorzug. Dieser

Widerſpruch verdächtigt ſowohl den Werth des einen wie des an deren dieſer beiden Dramen.

Von den vielen gleichzeitigen Tragikern der italieniſchen Bühne ſoll nur noch Francesco Benedetti, geb. 1785 zu Cortona, mit ſeinen drei Dramen: Druso (1815), Pelopea und Riccardo III. hervorgehoben werden. Settembrini ſtellt ihn ſogar, aber doch wohl mit Unrecht, noch über Silvio Pellico. Auch Ceſare della Valle, Herzog von Ventignano, mit ſeiner Medea, der Geſchichtsſchreiber Francesco Salfi mit ſeiner Virginia da Brescia Tebaldi Fores mit ſeiner Beatrice di Tenda, De Chriſtoforis mit ſeinem Gianni Carraciolo, ſowie Sabattini mit ſeiner Bianca Capello, und Giuſ. Pieri mit ſeinem Ippolito e Dianora mögen Erwähnung finden.

Wie man auch über den dramatiſchen Werth der italieniſchen Tragödie der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts denken möge, ſo iſt doch ſoviel gewiß, daß ſie zur Erweckung und Entwicklung des nationalen Geiſtes und zur Förderung der nationalen Einheit nicht unweſentlich beigetragen. Doch eben, weil ſie faſt ganz im Dienſte des nationalen politiſchen Intereſſes ſtand und mehr auf dem, dieſem zu Grunde liegenden, als auf wahrhaft poetiſch-dramatiſchem Antriebe beruhte, ſo mußte nun, da die erſtrebten Zwecke ſoweit erreicht waren, als ſie mit den Mitteln des Dramas erreicht werden konnten, oder doch hierzu das Wort der poetiſchen Verhüllung nicht mehr be durfte, die poetiſch-dramatiſche Dürftigkeit dieſer Tragödie immer ſichtbarer werden. Hatte ſie doch überhaupt auf der Bühne nur einen kärglichen Raum gewonnen, die ganz überſchwemmt war von Ueberſetzungen und Nachahmungen franzöſiſcher Bühnenwerke, von denen neben den Luſtſpielen beſonders die Auswüchſe des romantiſchen Dramas, ſo wie die ſenſationellen Erzeugniſſe des nun auch noch hervorgetretenen ſocialen Dramas favoriſirt wurden. Die alles konnte der nationalen Tragödie der Italiener keinen Aufſchwung verleihen, die ſich vielmehr zunächſt in den von Alfieri Monti, Foscolo, Manzoni und Niccolini angewieſenen und ſchon breit getretenen Bahnen in meiſt ſchwächlicher oder doch äußerlicher jedenfalls nur eklektiſcher Weiſe weiter bewegte.

Unter den Ausnahmen hiervon gebührt der erſte Platz dem Paolo Giacometti (geb. 19. März 1816 zu Nove Liguri) durch

ſeinen Sofocle. Sein Talent, welches ein überaus fruchtbares war, wurde von den Impreſarien, in deren Dienſten er ſtand, aber nach Kräften ausgebeutet, wodurch er zugleich zu einem unſtäten Wanderleben verurtheilt wurde, welches ſeine Geſundheit und ſein Leben zerrüttete. Er hat an 80 Tragödien und Luſtſpiele geſchrieben, erſtere zum Theil für die Riſtori, für Salvini und Roſſi. Sein erſtes Stück war die Rosilda, mit der er 1836 als zwanzigjähriger Jüngling hervortrat. Sein Sofocle gehört zu ſeinen ſpäteren Werken. Er erſchien erſt 1860 mit ſeiner Bianca Visconti. Auch eine Maria Antonietta (1870) hat er verfaßt. Der Sofocle ſtellt in würdiger und einfach ergreifender Weiſe den Dichtergreis im Kampf mit dem Undank und der Liebloſigkeit der Söhne dar. — Dem Giacometti zunächſt ſtehen Domenico Bologna, welcher den Ruf, den er vorübergehend mit ſeiner Noema figlia di Caino errang, durch viele ſchlechte Melodramen wieder verdunkelte; Battaglia mit ſeiner Ueberarbeitung des Benedetti'ſchen Olgiato; der Trieſtiner Zamboni mit ſeiner Bianca della Porta; Stanislas Morelli mit ſeinem Arduino d'Ivrea, der als eine Arbeit voll Begeiſterung, Phantaſie und wirklichem dramatiſchen Leben gerühmt wird[1]), ſowie Filippo Barattini (geb. 1824 in Filottrano) mit ſeinem Conte Ugo und ſeiner Stella. Neuerdings empfahlen ſich noch durch eine gewiſſe Friſche des Talents zwei jüngere Schriftſteller, der Florentiner Napoleone Giotti (ſein Geburtsname iſt Carlo Jouhaud (geb. 1823 zu Mailand) mit ſeiner Brunehilde, ſeiner Monaldesca und den Ugonotti; und Braccio Bracci mit ſeinem Strnensee, ſeiner Isabella Orsini und ſeinem Pier Luigi Farnese. Als Nachfolger und Nachahmer Niccolini's wurden ſie ſpottweiſe die beiden Baſtarde deſſelben genannt.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt Leopoldo, Graf von Marenco, Sohn des Carlo Marenco, ein, welcher am 8. Nov. 1831 zu Ceva geboren wurde. Nachdem er eine Reihe hiſtoriſcher, zum Theil von Schiller beeinflußter Dramen (Saffò, 1856, Piccarda Donati, 1858, eine bevorzugte Rolle der Riſtori) geſchrieben und große Hoffnungen damit erregt hatte, ſuchte er durch ſeine Celeste,

[1]) In der Hillebrand'ſchen Italia Bd. II. 1875. S. 216 in einem Eſſay von Yorick über das italieniſche Theater ſeit 1848.

La famiglia und Il falconiere di Pietra Ardena ein idyllisches Drama in's Leben zu rufen. Später kehrte er jedoch zum historischen Drama wieder zurück, wie in seinem Martino Lutero. Sein Beispiel fand Nachahmung. Auch gingen ihm andere Absonderlichkeiten zur Seite, so das indische Drama des Angelo de Gubernatis (Il re Nala, Il re Dasarata), sowie der Versuch Antonio Gazzoletti's in seinem San Paolo a Roma das geistliche Drama zu erneuern, dem Jacobo Cabianca mit seinem Il buon Angelo di Siena, welches die heilige Catharine verherrlicht, nachfolgte.

Die Popularisirung der Naturwissenschaft hatte den Sinn für Naturwahrheit, die Herrschaft der exacten wissenschaftlichen Methode den für Genauigkeit der historischen Detailstudien geweckt und geschärft. Dies blieb nicht ohne Einfluß auf die Poesie und das Drama. Die historische und die Naturwahrheit wurden das neue Evangelium der Kritik und darum auch der Poeten. Bei der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, mit der es zumeist ergriffen wurde, hat es bisher nur wenig bedeutendere Erscheinungen gezeitigt. Parmenio Bettoli, Antonio Giulio Barrili, Vittorio Salmini haben in dieser trockenen Manier geschrieben. Sie gehen im besten Falle nicht über mehr oder weniger geschmackvollen Eklekticismus hinaus. Inzwischen sind aber doch schon ein paar Talente hervorgetreten, welche das Studium der Natur und Geschichte nur als Mittel zum poetischen Zweck ergreifen, so daß es in der Ausführung gegen diesen verschwindet. Hier sind Pietro Cossa (geb. 1833 zu Rom) und Felice Cavallotti (geb. 1842 zu Mailand) zu nennen. Dieser hat besonders durch seinen Alcibiadèo (1874), jener durch seinen Nerone große Erfolge erzielt. Es sind zwar keine dramatischen Meisterwerke. Besonders der Alcibiadeo des Cavallotti, der schon (1872) mit seiner Agnese Aufsehen erregt hatte, hat mit seiner ungeheuren Masse von Figuren keine eigentlich dramatische Structur. Es ist eine chronologisch-epische Folge der einzelnen Begebenheiten seines Helden, aber die einzelne Scene ist meist von dramatischem Leben. Dabei ist es ein Werk voll Phantasie, Schönheitsgefühl, Kraft der Farbe, eigenthümlicher Gestaltungskraft und freiem sinnlichen Reiz. Bedeutender und origineller noch in der Auffassung ist das Werk Cossa's, der eine ganze

Reihe historischer Dramen geschrieben, von denen besonders sein Plauto e il suo secolo und Cola di Rienzi viel Beifall gefunden. „Aeußerst selten — sagt Yorick in dem schon oben erwähnten Aufsatze der Italia — vielleicht noch nie wurde ein dramatischer Charakter mit größerer Lebhaftigkeit der Farbe und mehr Wahrheit auf der italienischen Bühne geschildert wie der Nero des Cossa. Unter dem Flittergolde eines hochtrabenden rücksichtslosen Cynismus sieht man die Feigheit des Weichlings hervorblicken, unter der rosigen Schminke des Komödianten sieht man das bleiche Antlitz des von nächtlichen Phantasmen heimgesuchten Vergifters erblassen, aus allen Poren schwitzt ihm die Eitelkeit heraus, die Lüsternheit blitzt aus den Augen, wohl macht er Späße, aber während der beißende Witz knistert, hört man dahinter das dumpfe Geroll einer grausamen Verurtheilung, wohl singt er, aber seiner Verse Cadenz wird durch das Echo des goldenen Hauses in Trauergesang verwandelt." Cossa's Werk beruht auf der intimsten Kenntniß der philologischen Forschung, aber ihre bis in's kleinste benutzten Ergebnisse sind ganz in malerisch-poetische Wirkungen umgesetzt. Es ist ein Werk voller Farbe, von unheimlicher Pracht und sinnenkräftigem Reiz. Man würde es einem Gemälde Makart's vergleichen können, wenn es nicht doch von einem ernsteren moralphilosophischeren Geiste durchdrungen wäre. Die ganze Richtung läßt sich vielleicht als naturalistische Romantik mit philologischer Grundlage bezeichnen. Es ist ebenso möglich, daß wir in diesem Werke den Beginn eines Aufschwungs als den eines neuen Abweges zu sehen haben.

XV.

Das Luſtſpiel und die Bühne des 19. Jahrhunderts.

Giraud, Marchiſio und Alberto Nota. — Auguſto Bon. — Gherardi del Teſta und Paolo Ferrari. — Luigi Suñer. — Das ſociale Drama und das Proverb. — Die Dialektſtücke des Vittorio Berſezio. — Das ſozialiſtiſche Volksſtück des Valentino Carrero. — Verfaſſung der Theater. Mangel einer Hauptſtadt. Die Accademie Filodrammatici. Erſter Verſuch eines feſtſtehenden Theaters in Turin. Wiederauflöſung deſſelben. — Die Capo-comici des 18. und 19. Jahrhunderts. — Berühmte Schauſpieler und Schauſpielerinnen: Auguſto Bon, Carolina Internari, Anna Fioritta Pellandi, Demarini und Camillo Ferri, Carlotta Marchionni, Guſtavo Modena, Erneſto Roſſi, Salvini und die Riſtori.

Molière, Goldoni und Federici blieben in den erſten Decennien des 19. Jahrhunderts die hauptſächlichſten Vorbilder der italieniſchen Luſtſpieldichter. Sonſt wirkten nächſt Iffland und Kotzebue die Ueberſetzungen der neueren franzöſiſchen Luſtſpiele, beſonders derjenigen Mercier's, Beaumarchais' und Picard's, noch auf ſie ein. Von den vielen Schriftſtellern, welche auf dieſe Weiſe ſich für die komiſche Bühne thätig erwieſen, zeichnen ſich Giraud, Nota und und Marchiſio als die talentvollſten aus. Doch ſind von ihnen die beiden erſten die weitaus bedeutenderen. Sie ſtehen in einem gewiſſen Gegenſatz zu einander.

Giovanni Giraud[1]), einer franzöſiſchen Grafenfamilie entſtammend, wurde am 28. October 1776 zu Rom geboren. Seine Erziehung war, wie ſein Vater, ſehr ſtreng. Ein pedantiſcher Hofmeiſter quälte ihn mit der lateiniſchen Grammatik. In den Freiſtunden ſollte er ſich am Leſen erbaulicher Schriften erholen. Nichtsdeſtoweniger traten bei ihm ſchon früh theatraliſche Neigungen hervor. Die Vorſtellung eines muſikaliſchen Intermezzo, welcher er in einem Kloſter beiwohnte und bei der die Frauenrollen von Männern dargeſtellt wurden, übte einen ſo mächtigen Eindruck auf

[1]) Siehe das Vorwort zu ſeinen Commedie (Firenze 1828) 4 Bde. — Salfi, Saggio storico critico della commedia italiana. (Parigi 1829). — Klein VII. S. 532. — Roux, a. a. O. S. 106.

ihn aus, daß er zwanzig Nächte davon träumte. Ein Jahr später sah er von Schülern das Lustspiel: Il mondo della luna aufführen. Die Folge dieser Eindrücke war die Erlaubniß, sich während des Carnevals mit seinen Brüdern an Puppenspielen belustigen zu dürfen, in denen er bald excellirte. Der Tod seines Vaters gab diesen Neigungen freieren Spielraum. Er wurde der Held eines Liebhabertheaters. Auch versuchte er sich nun selbst in der Bühnenschriftstellerei. Zuerst in bloßer Nachahmung seiner Lieblingsdichter, bald aber auf Grund eigener Lebensbeobachtung. Das Stück, mit welchem er öffentlich debütirte, war L'onestà non si vince. Ihm folgten rasch mehrere andere, von denen Il prognosticante fanatico; La capricciosa confusa; L'ajo nell' imbarazzo; Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore und La conversazione al bujo die vorzüglichsten sind[1]). Seine Erfolge waren so groß, daß Napoleon Bonaparte ihn 1809 zum Generalintendanten sämmtlicher Theater im Departement jenseits der Alpen ernannte, eine Stelle, die er 1814 wieder verlor, worauf er sich, wie es scheint, nach Toscana zurückzog. Die Jahre 1810—25 umfassen die Blüthezeit seines Talents und seiner theatralischen Wirksamkeit. Er starb 1834 zu Neapel.

In den Arbeiten Giraud's ist die französische Ader nicht zu verkennen. Auch hat er sich wohl mehr noch nach Molière, als nach Goldoni gebildet, sich dabei aber nur an des ersteren leichtere Arbeiten gehalten. Es war ihm immer mehr um das Komische der Situation, als um das der Charaktere zu thun, denen es zwar nicht an Schärfe einer auf glücklicher Lebensbeobachtung beruhenden Zeichnung, wohl aber an psychologischer Vertiefung gebricht. Der Reiz seiner Stücke besteht in einer anmuthenden Lustigkeit, die es nicht zu genau mit der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit nimmt und eine ähnliche Stimmung bei dem Zuschauer voraussetzt. Dies läßt sich sofort an seinem Prognosticante fanatico erkennen, in welchem der in die Mode gekommene Hang zur Physiognomik verspottet wird. Die Voraussetzung ist, daß die Tochter des von seinem physiognomischen Scharfblick überzeugten Grafen Gaudenzio Capotorto dem Sohne eines seiner Freunde versprochen worden ist, den weder

[1]) 1818 erschien auch noch ein Teatro domestico in 6 Bändchen von ihm.

er, noch Clariſſa kennt, und den das Schickſal getroffen, im Krie[illegible] zu fallen. Der Capitän Emil de Volage erſcheint als Ueberbring[illegible] dieſer traurigen Nachricht. Der Auftrag iſt peinlich, der Capitän ſt[illegible] in der Rede — Gaudenzio mit ſeinem überlegenen Scharfblick bed[illegible] aber nichts weiter — er durchſchaut, daß es ſich hier einzig um e[illegible] Liſt handle. Volage iſt für ihn der erwartete Schwiegerſohn ſe[illegible] der ſeine Braut nur incognito ſehen will. Er nimmt daher die Todesnachricht mit dem Lächeln des Einverſtändniſſes auf. Clariſſa, von ihrem Vater in's Vertrauen gezogen, verhält ſich ebenfalls demgemäß gegen den überraſchten Volage, der, da ihm alle ſeine Betheuerungen nichts nützen, ſich endlich in die ſeltſame, aber ſeinem Herzen allmählich ſchmeichelnde Rolle ergibt. Dieſes Verhältniß, ohnedies ſchon unhaltbar, wird aber plötzlich in ganz ungeahnter Weiſe bedroht. Volage hat ſchon früher ein Liebesverhältniß unterhalten, und ſeine Geliebte, die in ſeiner plötzlichen Abreiſe eine Flucht von ihr ſah und ſeinen Spuren mit dem Hellblick der Eiferſucht glücklich gefolgt iſt, tritt nun plötzlich mit ihrem Anſpruch dazwiſchen. Gaudenzio durchſchaut aber auch hier wieder Alles. Er ſieht auch hier wieder nichts als ein abgekartetes Spiel, die Treue ſeiner Tochter zu prüfen. Der endliche gütliche Ausgang des Stücks wird freilich nur dadurch herbeigeführt, daß Alle ſich willig des Dichters Abſichten fügen.

Ungleich glücklicher noch iſt Giraud's L'Ajo nell' imbarazzo, ein Stück, das unter dem Namen: Der Hofmeiſter in tauſend Aengſten[1]), auch auf deutſchen Theatern Furore gemacht. Es iſt immer möglich, daß Züge aus des Dichters ſtrengem Leben im väterlichen Hauſe in dieſes, ſowohl was den Plan, wie die Ausführung betrifft, vorzügliche Luſtſpiel, Eingang gefunden. Jedenfalls iſt es gegen den pedantiſchen Rigorismus der Erziehung gerichtet. Der Hofmeiſter Gregorio, ein ebenſo ängſtlicher wie gutmüthiger Pedant, iſt von dem Marquis Antiquati, einem ſtrengen, altväteriſchen Herrn, mit der Erziehung von deſſen Sohne betraut worden, einem ſtillen, ſcheinbar kein Wäſſerchen trübenden Menſchen. Da erfährt er plötzlich zu ſeinem Schrecken, daß dieſer Duckmäuſer

[1]) Von Theodor Hell im 2. Bändchen ſeines dramatiſchen Vergißmeinnichts überſetzt.

schon heimlich verheirathet und das Verhältniß nicht ohne Folgen geblieben ist, zu dessen Hehler, Schützer und Förderer er nun wider Willen auf Kosten seiner ganzen hofmeisterlichen Reputation gemacht werden soll. Die sich hieraus entwickelnden komischen Situationen sind ebenso glücklich wie die endliche Lösung. — Ueber Don Desiderio[1]) ist von Klein schon ausführlich berichtet worden. Der Dichter belächelt darin die vom Verstand im Stiche gelassene Gutherzigkeit, die, anstatt zu helfen, überall Unheil anrichtet. Er schießt jedoch in der Zeichnung dieses Charakters ebenso über das Ziel wie die Dienstfertigkeit dieses letzteren selbst. Wenn er den Don Desiderio als einen Mann schildert, der, weil er durch sein vorschnelles dienstfertiges Eingreifen eine Familie um eine reiche Erbschaft gebracht, ebenso dienstfertig sein ganzes eigenes Vermögen zum Ersatz bietet, so muß in dem Zuschauer die Frage entstehen, wie ein solcher Mann in seinem vorgerückten Alter wohl überhaupt noch irgend ein Vermögen besitzen könne? Die Anknüpfung der komischen Situationen an einen Trauerfall, vom Dichter auch schon in seinem Prognosticante fanatico beliebt und von den spanischen Lustspieldichtern ebenfalls vielfach angewendet, berührt grade hier etwas peinlich, obschon jener Trauerfall schließlich als eine bloße Täuschung erscheint. Sonst ist auch dieses Stück recht glücklich geführt. Besonders würde es die Lösung sein, wenn das Glück des wiedervereinigten Ehepaars eine etwas sicherere Dauer verspräche.

Entschieden schwächer, leichter und selten auf ein höheres Ziel als das eines Theaterschriftstellers im gewöhnlichen Sinne des Worts gerichtet, erscheint das Talent Stanislao Marchisio's[2]), obschon sich dieser auch in der Tragödie versuchte. Nach seiner eigenen Angabe müßte er 1778 in Turin geboren und nach einer anderen, die ihn im Alter von 80 Jahren sterben läßt, ebendaselbst 1858 gestorben sein. Seine Eltern waren zu arm, ihm eine akademische Bildung geben zu lassen. Er trat vielmehr in den Kaufmannsstand ein, dem er mit Selbstgefühl anhing, da es in einem seiner Briefe an den Buchhändler Antonio Bazzarini in Venedig (vom 24. Juli 1821) heißt, daß „sein ehrenwerther Beruf der Handel

[1]) Vom Grafen Baudissin in seinem „Italienischen Theater" übersetzt.
[2]) Salfi, a. a. O. — Roux, a. a. O. — Klein, VII. S. 574.

ſei und er nichts anderes ſei und ſein wolle, als Kaufmann." Doch auch ſeine Verbindung mit dem Theater war, wie es ſcheint, ſchon früh eine ſehr innige, da er in der Vorrede zu ſeinen Opere teatrali[1]) ſich rühmt, 1801 der erſte Schauſpieler der von einem der Turiner Theater geſtifteten Accademia filodrammatica geweſen zu ſein. Die erſten Aufführungen ſeiner Stücke fallen nach ſeinen eigenen Angaben (ſiehe Ausgabe ſeiner Stücke vom Jahre 1820) in die Zeit von 1798—1821. Für ſeine beſten Stücke werden I cavalieri d'industria und La vera e la falsa amicizia gehalten. Das erſte, ein Gaunerſtück, voll Leben und Intrigue, behandelt die Geſchichte des Don Rafaello in Gil Blas. Mit der Wahrſcheinlichkeit ſteht der Dichter auf etwas geſpanntem Fuße darin. Einfacher iſt die Handlung des zweiten Stücks, deren Mittelpunkt eine thörichte Frau iſt, die, ohne die eheliche Treue gröblich zu verletzen, ſich doch durch allerlei Liebeleien hinreißen läßt und dabei das Vermögen ihres abweſenden Gatten verſchwendet. Der moderne Odyſſeus kehrt grade noch im geeigneten Augenblicke zurück, um die eingeniſteten Schmarotzer aus ſeinem Eigenthum jagen zu können. — Von Marchiſio's La borsa findet man bei Klein ausführliche Inhaltsangabe. Er lobt die Bravour der Bühnentechnik dieſes Stücks, das er, im Widerſpruche mit Roux, den beſten italieniſchen Luſtſpielen der Italiener zuzählen zu ſollen glaubt.

Von ungleich tieferen poetiſchen Intentionen, beſonders was die Charakteriſtik betrifft, ging Alberto Nota[2]), der zugleich fruchtbarſte dieſer drei Dichter, bei ſeiner dramatiſchen Thätigkeit aus. Er wurde ebenfalls zu Turin, im Jahr 1775, geboren und ſtammte aus angeſehener Familie. Seine Mutter war die Schweſter des damals in hohem Anſehen ſtehenden Botanikers Allione. Nach ihres Gatten frühem Tode in bedrängte Verhältniſſe gerathen, ſorgte ſie nichtsdeſtoweniger auf's beſte für ihres Sohnes Erziehung. Er genoß akademiſche Bildung, ſtudirte dann Rechtswiſſenſchaft, erwarb 1793 den Doctortitel und trat 1811 als Subſtitut des Procurators am kaiſerlichen Tribunal zu Vercelli ein, eine Stelle, welche er 1814

---

[1]) Milano 1820. Es ſcheint nicht, daß er auch nach dieſer Zeit für die Bühne noch thätig geweſen iſt.

[2]) Salfi, a. a. O. — Klein, a. a. O. VII. S. 622. — Roux, a. a. O. S. 228.

gegen die des Secretärs und Bibliothekars des Prinzen von Carignan, späteren Königs Carl Albert I., vertauschte. Seit 1818 wieder in den Staatsdienst eingetreten, stieg er allmählich bis zum Amt eines Generalintendanten zu Casale und Cuneo empor. Nota war in erster Ehe mit einer Schauspielerin, Namens Adelaide, verheirathet. Sie war keine glückliche, und Salvi glaubt, daß diese Erfahrung seinem Geiste eine ernste Richtung gegeben habe. Später heirathete er die Tochter des berühmten Bildhauers Canova. Er starb 1847 in Turin. Kaum 10 Jahr alt, war er bereits mit Goldoni vertraut, der ihm hauptsächlichstes Vorbild blieb und dem er auch geistig verwandt war. Auf Molière wies ihn die Mutter hin. Zu dieser Zeit beschäftigte er sich viel mit Marionetten, und Salfi erzählt, daß er schon mit 10 Jahren seine ersten dramatischen Versuche gewagt. Noch mehr, als bei Goldoni, lag bei ihm die Stärke in der Charakteristik. Seinen Stücken fehlt es meist an spannender Kraft. Auch neigte er mehr noch als dieser dazu, seinen Lustspielen und deren Charakteren eine ernste Grundlage zu geben. Doch erreichte er ihn weder in der Erfindung, noch in der komischen Gestaltungskraft, übertraf ihn dagegen durch größere Reinheit und Eleganz der Sprache und geschmackvolleren Styl. Gleichwohl sagt Cantù[1]), daß es ihm noch ebenso an der Feinheit der Franzosen, wie an der Natürlichkeit der eigentlichen Volksstücke Goldoni's gefehlt habe. Die ersten Stücke des Dichters, welche zu öffentlicher Darstellung kamen, scheinen dem Rührdrama angehört zu haben und außer unter dem Einflusse Goldoni's, auch noch unter dem Federici's entstanden zu sein. Nur ein einziges derselben La duchessa de la Vallière (ein damals oft behandelter Stoff), welches 1805 geschrieben sein soll, hat sich auf der Bühne erhalten[2]). Doch sind noch viele der späteren Stücke von diesem Charakter, wie die Natalina; L'Alessina; La creola della Luigiana; Petrarca e Laura;

---

[1]) Storia della letteratura italiana. S. 495.

[2]) Seine Lustspiele erschienen gesammelt im Teatro comico di Alberto Nota. Torino 1842. 8 Bde. Bettinger gab eine Auswahl derselben mit Stücken des Grafen Giraud in französischer Uebersetzung heraus: Théâtre d'Alberto Nota et du comte Giraud. Paris 1839. Sie ist mit Anmerkungen Bayard's und einer Einleitung Scribe's versehen.

Torquato Tasso[1]). Das früheſte der in die Sammlung aufgenommenen Stücke iſt L'oppressore e l'oppresso (1800), das ſpäteſte Il diadema (1838). Seinen Ruf begründete er mit I primi passi al mal costume (1806), in welchem er die Sitten der höheren Stände ſeines Vaterlandes während der franzöſiſchen Herrſchaft ſchildert. Es handelt ſich darin um die Verſuchung, welcher die junge Gattin eines ehrenhaften und beſonnenen höheren Beamten, durch die Verſuchungskünſte eines jungen franzöſiſchen Officiers ausgeſetzt iſt, der gleichzeitig noch Beziehungen zu einer Kokette unterhält. Das kluge Verhalten des Gatten führt ſie zum endlichen Siege. Die Vorzüge des Werkes liegen in der Feinheit der Charakterſchilderung, in dem gewandten, eleganten Dialog und in den intereſſanten Zügen des Details, doch fehlt es auch hier, wie faſt immer bei Nota, der Handlung an Spannung.

Von ſeinen übrigen Stücken mögen Il filosofo celibe; La donna ambiziosa; Il progrettista und La lusinghiera hervorgehoben werden. Il filosofo celibe (1803) iſt auch den deutſchen Bühnen durch Blum's Bearbeitung deſſelben unter dem Titel: „Ich bleibe ledig" bekannt geworden. Die Figur der verliebten Tante Eugenia, die eine ganz anders gerichtete Liebe auf ſich deutet und unerſchütterlich in dieſem Irrthum beharrt, war ſchon damals nicht neu, allein ſie iſt hier zu beſonders glücklicher Wirkung gebracht. Vortrefflich iſt der ahnenſtolze pedantiſche Landedelmann Ippolito charakteriſirt, dem ein prächtiges Gegenſtück in dem alten lebensluſtigen Militär Franconi zur Seite geſtellt worden, der, obſchon Hageſtolz, doch den Vertheidiger der Ehe gegen den filosofo celibe Dorvalli macht. Nach langem Widerſtreben ſteht dieſer auch endlich auf dem Punkte, der reizenden Carolina gegenüber ſein Vorurtheil aufzugeben, als er die beſchämende Entdeckung zu machen hat, daß dieſe gar nichts von ihm wiſſen will, weil ſie ihr Herz bereits an einen Anderen vergeben. — Bayard hat beſonders La donna ambiziosa ſehr hoch geſtellt. Klein und Roux ſind aber nicht dieſer Meinung. Jener findet darin den Ton zu geſucht und anſpruchsvoll und die

[1]) Die letzten beiden, ebenſo wie La duchessa de la Vallière, I primi passi al mal costume, L'oppressore e l'oppresso und das hiſtoriſche Luſtſpiel Il chirurgo e il Vicerè ſind von Klein ausführlich beſprochen worden.

Verwicklung durch die Häufung der Zwiſchenfälle allzu gekünſtelt; dieſer klagt beſonders über die Unwahrſcheinlichkeiten, auf denen die Entwicklung der Handlung beruht. — Die Lusinghiera iſt der Capricciosa confusa des Giraud verwandt. In beiden handelt es ſich um die leidenſchaftliche Liebe eines jungen Mannes zu einer Kokette, in beiden begegnet man einem beſchränkten Onkel, deſſen Schwäche von dieſer ausgenutzt wird. Allein in der reizenden Figur der Emilia, in deren Liebe der unglückliche Liebhaber hier einen Erſatz findet, zeigt ſich eine beſondere Erfindung des Dichters, und zwar eine ſeiner gelungenſten, anziehendſten Schöpfungen. Ueber La fiera findet ſich endlich eine ausführliche Mittheilung bei Roux, der ſie ſehr hoch ſtellt.

Von den gleichzeitig auftretenden Dichtern, die dieſem jedoch alle ſehr untergeordnet erſcheinen, mögen nur Luigi Pellico (La crise del matrimonio), Giulio Genoino (Le nozze contro il testamento), Gaetano Barbieri (Il terno al lotto), und die beiden Theaterdirectoren Carlo Goldoni (La duchessa de la Vallière) und Auguſto Bon hervorgehoben werden.

Auguſto Bon wurde am 6. Juni 1788 in Venedig geboren. Er war von patriziſcher Herkunft, aus der Familie Corner. Sein eigentlicher Name war Francesco Giorgio Mario Corner. Er vertauſchte ihn, als er zur Bühne ging, auch zunächſt nicht. Salvatore Muzzi [1]) erzählt aber, daß die Herzogin Maria Luiſa von Parma, die ihn gern ſpielen ſah, ihn eines Tages irriger Weiſe mit dem Namen Auguſto Bon angeredet, den Irrthum bemerkend aber hinzugeſetzt habe: Es iſt Ihr Werth, der mich irre gemacht, denn Sie ſollten in Wahrheit l'Augusto heißen; worauf Francesco fortan den Namen Auguſto Bon adoptirt habe. Er hat eine Menge Komödien geſchrieben, die damals wegen ihrer lebendigen Charakteriſtik und ihres Witzes ſehr geſchätzt wurden; beſonders Così faceva mio padre; Dietro alle scene, S'io fosse ricco; Il matrimonio di ladro; Il testamento di Figaro etc. Auch hinterließ er eine Art Selbſtbiographie unter dem Titel Avventure comiche e non comiche di F. A. Bon. Bon war zweimal verheirathet. Zuerſt mit Luigia Riſtori aus Turin, Wittwe des Schauſpielers Bellotti, aus welcher

[1]) In ſeinem Vite d'italiani illustri. (Bologna 1876.)

Ehe Luigi Bellotti Bon, der noch lebende berühmte Capo-comico, entſprang. Der Vater ſtarb 1858 zu Padua.

Im dritten und vierten Decennium dieſes Jahrhunderts zeigte die Production des italieniſchen Luſtſpiels einen merklichen Rückgang. Die Bühnen wurden mit franzöſiſchen Ueberſetzungen überſchwemmt. Scribe beherrſchte ſie vollſtändig. Doch treten ſchon jetzt einige Talente hervor, von denen Gherardi del Teſta und Paolo Ferrari ſpäter große Berühmtheit erlangten.

Tommaſo Gherardi del Teſta wurde 1818 zu Terricciuola bei Piſa geboren. Hier ſtudirte er ſpäter die Rechte, erwarb ſich mit 18 Jahren das Laureat und betrat dann in Florenz die advocatoriſche Laufbahn, ſich mit Vorliebe der criminaliſtiſchen Seite derſelben zuwendend, weil ſie ſeinem Sinn für das Dramatiſche mehr zuſagte. Ich weiß nicht, wann er zuerſt die Bühne als Dichter betrat, doch ſcheint dies ſchon vor der Aufgabe ſeines advocatoriſchen Berufs im Jahre 1848 ſtattgefunden zu haben, und nicht wie Roux meint: Cogli uomini non si scherza ſein erſtes Stück geweſen zu ſein. Wenigſtens gibt Angelo Gubernatis in ſeinem Dizionario biografico (Firenze 1879) eine ganze Reihe früherer Stücke von ihm an, als erſtes: Una folla ambizione, in welchem damals die junge Riſtori mit Beifall ſpielte. Wohl aber gehörte jenes zuerſt genannte Luſtſpiel zu denjenigen ſeiner Stücke, mit welchen er ſeinen Ruf als komiſcher Dichter begründete. Ihm ſind Il sistema di Giorgio; Il regno di Adelaide; Promettere e mantenere an die Seite zu ſtellen. Alle dieſe Stücke zeichneten ſich jedoch nur durch gefällige Leichtigkeit, ſowie durch glückliche Aperçus aus. Sie blieben auch nicht ohne Anfechtung. Man fand zum Theil die Erfindung ärmlich, die Charakteriſtik mangelhaft, man vermißte darin tiefere poetiſche Abſichten und Ziele. Andre, wie Roux [1]), lobten aber ſchon hier nicht nur die Eleganz der Darſtellung, ſondern auch Erfindung und Compoſitionstalent, wie es denn ſeiner Un 'avventura ai bagni und Il padiglione delle mortelle keineswegs an verwickelter Handlung gebricht. Jeden-

[1]) In deſſen Hist. d. l. litt. ital. contemp. man verſchiedene ſeiner Stücke, wie Il sistema di Giorgio, Un' avventura ai bagni, Il padiglione delle mortelle, Le scimmie, eingehend beſprochen findet.

falls riß ihn der nationale Aufschwung noch weiter empor. Er ging jetzt auf die größeren Muster des nationalen Charakter- und Sittenlustspiels zurück, studirte vor Allem die Natur und die Wirklichkeit und erhob sich bei der freieren Bewegung, welche das neue politische Leben dem Dichter gab, in Stücken wie La carità pelosa; Il vero blasone [1]); Le coscienze elastiche, zu einer bisher an ihm nicht geahnten Bedeutung, so daß Roux, der diese Stücke analysirt hat [2]), von ihm sagen konnte: „Gherardi del Testa ist augenblicklich der größte Sittenmaler der Halbinsel, und da seine Antecedenzien, wie der gesunde Sinn, mit dem er begabt ist, ihn die goldene Zeit nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft suchen lassen, so sind natürlicherweise die Parteigänger einer überwundenen sittlich unberechtigten Verfassung der Gegenstand seiner geistvollen Epigramme und seiner zuweilen selbst verwundenden Satiren. In jedem jener drei Meisterstücke findet man ein erschütterndes Drama mit einer lachenden Komödie verbunden, und wenn man nach einer Reihe rührender Situationen zu der Auflösung kommt, so bringt die Vereinigungsscene der Liebenden, die man erwartet, zugleich eine schöne, sittliche Strafvollstreckung mit sich, welche das beleidigte Rechtsgefühl befriedigt." Den Preis aber ertheilt Roux der Moglie e buoi de' paesi tuoi des Dichters. Hiermit steht freilich das Urtheil Justus Grion's im Jahrbuch für romanische Literatur (1858), der sich auf die Aussprüche der Revista di Firenze und das Crespulo beruft, in einigem Widerspruch. Grion verkennt zwar nicht die Wahrheit der Charakterzeichnung und den meisterhaften Dialog dieser Stücke, aber er findet, daß es der Charakteristik des Dichters an Mannichfaltigkeit, der Intrigue an besonnener Führung fehle. Er schildere gut und angenehm, bessere aber schlecht. Auch Yorick (in dem schon angeführten Artikel der Italia) stimmt damit überein, insofern er sagt, daß Gherardi del Testa glücklicher in der leichten Posse, als in den tiefer angelegten Lustspielen sei. „Wenn er sein Publicum nur zum Lachen gebracht —

---

[1]) Findet sich in Baudissin's Italienischem Theater unter dem Titel: Der wahre Adel, übersetzt.

[2]) In seiner Histoire d. l. litt. contemp. en Italie sous le régime unitaire. p. 192.

lyrischer Dichter und politischer Schriftsteller
den Befreiungskriegen seines Vaterlandes betheiligt
kämpfte 1848 bei Montenara und S. Silvestro, wo
wurde und vorübergehend in österreichische Gefange
Vom Jahre 1857 an begann er mit der Veröffen
dramatischen Werke[1]), welche die Zahl von hundert w
Gherardi hat seine Nachahmer gehabt, die man sogar
Namen einer Schule zusammenfaßte. Von ihnen sin
berti, geb. 1822 in Florenz mit seiner Sposa di fr
vuol essere trascurata und seiner Virtù d'amore
di Castelnovo, geb. 1835 zu Verona mit seinen Fu
Bere ed affogare und La prima bugia an erster St
Ihnen schließen sich Riccardo Castelvecchio,
Giordano, Napoleone Panerai, Giuse
zoli und Lodovico Muratori an.

Etwas später als Gherardi del Testa trat de
1822 zu Modena geborne Paolo Ferrari als Dram
studirte die Rechte und folgte dann seinem Vater n
dieser die Stellung eines herzoglichen Gouverneurs be
erschien er mit seinem ersten Stück Bartolomeo cal
Bühne, welches später den Titel Il codicillo dello
erhielt. Mit ihm, mit La medicina d'una ragaz
mit Tutti al campo, mit La bottega del cappelajo
di provincia wetteiferte er auf dem Gebiete des bür
spiels mit Gherardi. Aber tiefer als dieser, ein noch
des menschlichen Herzens, der Sprache der Leiden

Gli amici rivali; Gli uomini serii; I suicidii; Prosa, auch im ſocialen Drama noch eine geachtete Stellung. Doch bewegte ſich hier der Dichter auf einer abſchüſſigen Bahn. Seine Lebensauffaſſung erſcheint nicht ſelten einſeitig, ſeine Probleme ſind künſtlich zugeſpitzt, die Löſung, die er ihnen gibt, wirkt nicht immer ſympathiſch. Den größten Erfolg errang er jedoch mit ſeinen hiſtoriſchen Luſtſpielen: Goldoni e le sue sedici commedie und La satira e Parini (von denen Roux a. a. O. ausführliche Mittheilung macht). Sie wurden beide preisgekrönt, blieben indeß nicht unangefochten. Man fand die Sittenſchilderung nicht überall treu oder doch wenigſtens einſeitig und unvollſtändig. Man vermißte faſt jede Befriedigung des Gemüths und beſonders in dem letzten Stück den hiſtoriſchen Charakter. Allſeitig aber ward das Talent des Verfaſſers, ſeine Kenntniß der Bühne, der gewandte Dialog, die Wirkung und die Vorzüge einzelner Scenen anerkannt. Ferrari gehörte ebenfalls zu den fruchtbarſten der italieniſchen Dramatiker [1]). Er lehrte längere Zeit als Profeſſor der Geſchichte in Modena, jetzt iſt er an der Accademia Scientifica zu Mailand als Profeſſor der neueren Geſchichte angeſtellt. Von ſeinen Nachahmern ſeien der Neapolitaner Achille Torelli mit I mariti, Parmenio Bettoli, Tito Lavinio, Giuſeppe Caſtelli, Enrico Montecorboli, Vittorio Salmini und Paolo Fambri genannt. Beſonderes Aufſehen hat der Letzte mit ſeinem militäriſchen Luſtſpiele Il corporale di settimana gemacht. Im Uebrigen ſchrieb er nur noch mit Salmini zuſammen.

Von den ihnen zur Seite laufenden Dichtern hebt Cantù noch Bollo mit ſeinen Giornalisti, ſeiner Birraja und ſeinem Ingegno venduto; Ceſare della Valle mit ſeiner Straniomania und La provincia e capitale, ſowie den uns ſchon von der Tragödie her durch ſeine Fruchtbarkeit bekannten Paolo Giacometti hervor.

Eine ganz eigenthümliche und ungleich bedeutendere Erſcheinung, die erſt einer etwas ſpäteren Zeit angehört, iſt Luigi Suñer.

---

[1]) 1870 veröffentlichte er eine Sammlung ſeiner Dramen unter dem Titel Opere drammatiche, Milano. — Auch Barbini's Galleria teatrale enthält, wie von ſo vielen anderen Dichtern, einzelne Stücke von ihm.

Von ſpaniſcher Abſtammung, 1832 in der Havanna geboren, kam Suñer in noch kindlichem Alter nach Florenz und wurde hier durch Erziehung und Neigung zum Italiener. Ein philoſophiſch angelegter Geiſt, ein trefflicher Beobachter des Lebens und ſeiner Erſcheinungen, ein Kenner des menſchlichen Herzens gibt er ſeinen Luſtſpielen eine ungewöhnliche pſychiſche Vertiefung, ohne doch doctrinär oder ſpitzfindig zu werden. In der Entwicklung der Thorheiten und Leidenſchaften iſt er vorzüglich, auch die Begebenheiten gehen faſt immer in logiſcher Weiſe aus einander hervor. Leider drängt ſich dieſes verſtandesmäßige Element allzuſehr auf. Die Phantaſie kommt dagegen faſt immer zu kurz. Suñer debütirte im Jahre 1859 mit I gentiluomini speculatori, in welcher er die Allianz zwiſchen Italien und Frankreich im Bilde darzuſtellen ſuchte. Er errang nur einen Achtungserfolg. Durchgreifender ſchon war die Wirkung ſeiner Legittimisti (1861), die jedoch noch weit übertroffen wurde durch die von Le amiche (1863). Später betrat auch er, zuerſt mit Una legge di Licurgo (1869), das Gebiet des ſocialen Dramas. Er warf ſeine Probleme mit der rückſichtsloſeſten Kühnheit auf, ſelbſt auf die Gefahr hin, den Erfolg in Frage zu ſtellen. Auch das gleich dem ſocialen Drama von Frankreich importirte Proverb wurde von ihm noch angebaut. Es ſagte ſeinem Talente beſonders zu. So iſt ſein Chi ama teme ſehr anmuthig und von ſeltener pſychologiſcher Feinheit La Gratitudine, in welcher ein unter der Maske der Hochherzigkeit wuchernder Egoismus aufgedeckt wird. Auch ſein Amor ch'a nulla amato amar perdona wird von Roux ſehr gerühmt, was ſich inzwiſchen wohl mehr auf die vollendete Feinheit der Ausführung, als auf den ihm zu Grunde liegenden Gedanken bezieht, der nicht ohne Zweideutigkeit iſt.

In der Gattung des Proverbe zeichnete ſich ferner Ferdinando Martini, geb. 1841 zu Monſummano, durch ſeine Chi sa l'arte non l'insegni; Fede und Il peggior passo è quel dell' uscio aus. Auch de Renzis erwarb durch ſeine Proverbes, noch mehr aber durch das geiſtvolle Luſtſpiel La diritta via viel Beifall.

Als ein entſchiedenes Bühnentalent empfahl ſich ferner Vittorio Berſezio. Er wurde 1830 zu Peveragno im Piemonteſiſchen geboren, ſtudirte ſpäter die Rechte, unterbrach dieſe Studien aber, um in den Jahren 1848 und 49 für die italieniſche Unab-

hängigkeit zu kämpfen. 1852 debütirte er mit dem Drama Pietro Micca. Da aber ſeine erſten Verſuche nur wenig Erfolg hatten, wendete er ſich der publiciſtiſchen Thätigkeit und der Novelle zu. Inzwiſchen verfiel er darauf, ſich in einer ganz eigenen Art, im piemonteſiſchen Volksdialekt verfaßter und das Leben der unteren Volksklaſſen in tendenziöſer Weiſe ſchildernder Stücke zu verſuchen, von denen ſich beſonders Le miserie d'monsù Travet ungeheuren Beifalls erfreuten. Ihnen liefen dann eine Reihe ähnlicher, aber in italieniſcher Sprache geſchriebener Luſtſpiele zur Seite, von denen Una bolla di sapone die ungetheilteſte Anerkennung fand; wogegen an verſchiedenen anderen die Flüchtigkeit des Verfaſſers gerügt wurde.

Ein Geiſtesverwandter von ihm iſt Valentino Carrero, geb. am 19. Dec. 1834 zu Turin. Er trat 1859 mit dem Drama Il lotto hervor. Nach verſchiedenen mehr oder weniger glücklichen Verſuchen, von denen L'uno e l'altra und Volere e potere die gelungenſten ſind, ſchlug auch er den Weg des ſocialiſtiſchen Volksſtücks ein und erlangte 1870 mit ſeinem gegen die Lotterie gerichteten Stück La quaderna di Nanni und ſeinem Il capitale e la mano (1872) ſenſationelle Erfolge.

Durch Luſtigkeit und einen zuweilen beißenden Witz zeichneten ſich die Luſtſpiele des Giuſeppe Caſtetti, geb. 1834 zu Bologna, aus, von denen hier nur Il figlio di famiglia (1864) und La volita storia (1875) genannt werden mögen; durch ſeine im eleganten Geſprächston gehaltenen Blüetten aber Francesco Coletti.

Bei der Entwicklung des neueſten italieniſchen Dramas wird man die Verfaſſung der Theater und die Einrichtungen der Bühne faſt noch mehr als ſonſt in Betracht ziehen müſſen, weil dieſe ſich in Italien ſeit dem Uebergange von der Pflege der Höfe und Akademien an die Berufsſchauſpieler und Theaterunternehmer ziemlich unverändert erhalten und hierdurch einen verhängnißvollen Einfluß ausgeübt haben. Ich brauche zur Beſtätigung dieſes Ausſpruchs nur daran zu erinnern, daß die meiſten der italieniſchen Tragödiendichter, wenn ſie ihre Stücke nicht grade für einen beſondern Darſteller oder eine beſondere Darſtellerin ſchrieben, dabei überhaupt ganz von der Bühne abſahen. Nur dies macht es z. B. erklärlich,

daß Alfieri vierzehn Tragödien hinter einander ſchreiben konnte, ohne nur an die Aufführung einer einzigen von ihnen zu denken. Wogegen die Komödien- und Schauſpieldichter durch die Bühnenverfaſſungen und Einrichtungen bis in die neueſte Zeit gezwungen waren, ſich zeitweilig in den Dienſt von irgend einem Theaterunternehmer zu begeben, wie wir dies ſelbſt an ſo beliebten Dichtern wie Goldoni, Chiari, Federici u. A. geſehen.

Im 18. Jahrhundert befanden ſich die Theater, mit Ausnahme derer, welche die Fürſten, Großen und Reichen etwa in ihren Paläſten und Villen unterhielten, meiſt in den Händen von Capitaliſten oder Theaterliebhabern, welche ſie für eine bald längere oder kürzere Zeit an die Theatergeſellſchaften verpachteten oder auch, doch nur in ſeltneren Fällen, dieſe für eigene Rechnung in Dienſt nahmen. Ueberhaupt gab es zu dieſer Zeit keine von irgend einem höheren Geſichtspunkte aus geleitete Pflege des Theaters mehr, noch eine Centralſtätte für eine ſolche Pflege. Es gab nur Privattheater und Wandertruppen; die erſteren meiſt von Dilettanten eingenommen, die letzteren hauptſächlich von Rückſichten auf den Erwerb geleitet. Das einzige ſtetigere Verhältniß ward, von dem wechſelnden Perſonal abgeſehen, dadurch herbeigeführt, daß irgend eine Geſellſchaft, wie z. B. in Venedig die des Arlechino Sacchi, contractlich gebunden war, in einer und derſelben Stadt alljährlich während einer beſtimmten Zeit in einem beſtimmten Theater zu ſpielen. Der einzige Widerſtand, der einem raſchen Sinken der Bühne entgegen arbeitete, lag in dem Publicum ſelbſt und in der Kritik, inſofern beide zu Gunſten des beſſern Geſchmacks ein ſtrenges Richteramt ausübten, was in der That in Italien in größerem Umfange, als in einem anderen Lande geſchah, nichtsdeſtoweniger, wie wir gefunden, aber eine ſehr unſichere Bürgſchaft bot, da beide weit häufiger unter dem Einfluſſe einſeitiger Geſchmacksrichtung, principieller Vorurtheile, perſönlicher Neigungen oder Abneigungen und des literariſchen Parteiweſens ſtanden.

Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts wurde der Zuſtand des Dramas und Theaters ernſter in Betracht gezogen. Es fehlte nicht an Männern, welche, wie Caſalbigi, den Grund der Geſunkenheit beider in dem Mangel ſtehender Schauſpielergeſellſchaften und dem einer Hauptſtadt zu finden glaubten. Es traten in Mailand, Turin,

Neapel, Florenz, Padua, Rom Gesellschaften unter dem Namen von Accademie filodrammatici zusammen, welche Theater erwarben, Contracte mit guten Gesellschaften abschlossen und ihnen, wenn auch nicht regelmäßig, doch für den Fall unzulänglicher Einnahmen, Zuschüsse gewährten. Auch Preise für Dichter und Musiker wurden von ihnen ausgesetzt. Die Regierungen und einzelne Municipalitäten schlossen sich diesem Beispiele an. Ja, die piemontesische Regierung machte sogar im Jahre 1820 den Versuch, ein feststehendes Theater zu begründen, indem sie im Teatro reale zu Turin eine privilegirte und subventionirte Schauspielergesellschaft unterhielt, die aber während einiger Monate auch für eigene Rechnung im Lande herumreisen durfte. Die piemontesischen Kammern hoben jedoch im Jahre 1852 dieses Verhältniß wieder auf, indem sie jede Unterstützung des Theaters von Seiten des Staates für eine, wenn nicht verderbliche, so doch fruchtlose Anstrengung erklärten; vielmehr müsse nach ihrer Meinung jede Reform dieses volksthümlichen Literaturzweiges einzig und allein vom Volke ausgehen.

Es traten nun unabhängig von der Regierung verschiedene Projecte auf, von denen ein von der Zeitschrift Il mondo litterario ausgehendes insofern Beachtung fand, als ihm in der Hauptsache dadurch entsprochen wurde, daß der Triestiner Kaufmann von Revoltella eine Compagnia drammatica triestina in's Leben rief, welcher zunächst der Schauspieler, Theaterdichter und Capo-comico Luigi Bellotti-Bon vorstand, derselbe, der gegenwärtig an der Spitze der drei größten italienischen Schauspielergesellschaften steht. Der Capo-comico nimmt nämlich bei den Schauspielergesellschaften genau dieselbe Stelle ein, wie der Impresario der Oper. Während dieser jedoch immer nur industrieller, wenn auch dabei kunstverständiger Theaterunternehmer ist, gehört der Capo-comico meist selbst dem Schauspielerstande an und ist zugleich Schauspieler, Regisseur und Director. Der Name comico bezeichnet überhaupt nur den Schauspieler im Allgemeinen. Der Komiker von Fach heißt dagegen Brillante.

Im 18. Jahrhundert waren die Gesellschaften des Grimani, Sacchi, Medebac, Bianchi, Pellandi, Antonio Goldoni (eines Verwandten des Dichters), Paganini, Bazzi, Fabbricheſi (auch die Compagnia reale genannt) die bedeu-

tendſten. Die letzteren ragen noch in's 19. Jahrhundert herein. Beſonders vereinigte ſpäter die Geſellſchaft Fabbricheſi die ausgezeichnetſten Kräfte, ſowohl für das Luſtſpiel, als für die Tragödie. Von ihr zweigten ſich wieder verſchiedene von den im 19. Jahrhundert hervortretenden Geſellſchaften ab, von denen ſich die von Verzura, Marchionni, Roſa Bellonı, die Compagnia drammatica reale, Teſſari, Bon-Romagnoli e Berlaffa, Luigi Veſtri, Carolina Internari, Guſtavo Modena, Giacinto Battaglia, De Roſſi, ſowie neuerdings Bellotti-Bon, Santecchi und Morelli beſonders auszeichneten. Alle dieſe Capo-comici waren bedeutende Schauſpieler oder Schauſpielerinnen. Nur einigen von ihnen ſei mit noch einigen anderen hier eine kurze Betrachtung geſchenkt. Auguſto Bon, deſſen ich ſchon als Bühnendichter gedachte, wurde durch ſeine Bewunderung der vorzüglichen Schauſpielerin Aſſunta Perotti der Bühne zugeführt, auf der er als attore brillante glänzte. Eine ſeiner vorzüglichſten Rollen war der Falso galantuomo. Er verband ſich ſpäter mit den Schauſpielern Romagnoli und Berlaffa zur Errichtung einer eigenen Geſellſchaft. — Carolina Internari wurde 1793 zu Livorno geboren. Ihr Vater war der Schauſpieler Giovanni Taffani, ihre Mutter die Schauſpielerin Anna Baldeſi. Nach dem 1802 erfolgten Tode des Vaters ſtellte ſich die Mutter an die Spitze einer Geſellſchaft. In dieſer ſah zu Verona die berühmte Schauſpielerin Anna Fiorilla Pellandi ſie ſpielen, welche längere Zeit die Zierde der Geſellſchaft Fabbricheſi war. Unter ihrer Leitung entwickelte ſich nun das ſchöne Mädchen ſehr raſch zu ſeltner Vollendung, ſo daß es ſchon 1815 die bedeutendſten tragiſchen Rollen mit großem Erfolge ſpielte und kurze Zeit ſpäter an die Stelle der Pellandi in die Geſellſchaft des Luigi Veſtri trat. Damals glänzten in dieſer Geſellſchaft noch Gaetana Goldoni, Carolina Cavaletto Teſſari, der große Tragiker Paolo Belli Planes und Demarini, nächſt Camillo Ferri der bedeutendſte Schauſpieler ſeiner Zeit. Nach dem 1825 erfolgten Tode ihres Gatten begründete die Pellandi eine eigene Geſellſchaft, mit welcher ſie eine Kunſtreiſe nach Paris unternahm. Tommaſo Salvini errang hier ſeine erſten Triumphe. Später trat ſie mit gleichem Glück in das Fach der Charakterrollen und edlen Mütter

über. Sie starb 1859 zu Florenz. — Ihr durch die Mutter verwandt war Carlotta Marchionni, welche, wie wir wissen, schon als ganz junges Mädchen auf Silvio Pellico einen so tiefen Eindruck ausübte. Sie wurde 1797 zu Pescia geboren. Auch ihre Eltern gehörten dem Schauspielerstande an. Man sagt, daß sie, noch nicht drei Jahre alt, bereits in Kinderrollen die Bühne betrat. Doch scheinen die Eltern sie zunächst nicht für diese bestimmt zu haben, da sie ihre Erziehung bei den Ursulinerinnen in Verona empfing. Der schauspielerische Trieb machte sich aber auch hier in ihr geltend und 1811 betrat sie bei der Gesellschaft Pani, bei welcher sie bis 1814 blieb, die Bühne. Zu dieser Zeit hatte sich ihre Mutter selbst an die Spitze einer Gesellschaft gestellt, bei welcher sie neben dem Schauspieler Meraviglia die größten Erfolge in Mailand errang, besonders als Bianca in dem Schauspiel I due sergenti von Roti, in welchem zuerst De Marini und Vestri, später aber auch alle anderen großen Charakterdarsteller Italiens, Lombardi, Modena, Salvini, Rossini, Vitaliani, Triumphe feierten. Von hier trat sie zur königlichen Sardinischen Gesellschaft über, wo sie neben Camillo Ferri die ganze Feinheit und Wärme ihrer Kunst und ihres Geistes entfaltete. Nicht nur Silvio Pellico, auch Carlo Marenco, Alberto Nota und viele Andere haben ihr ihren Ruhm und ihre Erfolge mit zu verdanken. Sie wurde wie eine Muse verehrt und starb, noch immer gefeiert, im Alter von 64 Jahren, 1861 zu Turin.

Gustavo Modena[1]), geb. 1803 zu Venedig, der Sohn des ausgezeichneten tragischen Schauspielers Giacomo Modena (besonders berühmt als Aristodemo von Monti) und der komischen Darstellerin Luigia Lancetti, genoß akademische Bildung, studirte Jurisprudenz in Padua und trat, kaum 20 Jahre alt, in den Advocatenstand ein. Doch nur zu bald regte sich auch in ihm das schauspielerische Blut. Er betrat die Bühne und zeichnete sich hier sehr rasch in dem Maße aus, daß er bei der Fabbricheſischen Gesellschaft an die Stelle des eben verstorbenen Antonio Lombardi eintreten konnte. Er hatte damals mit dem Ruhme Demarini's und Vestri's, mit dem des heißblütigen Francesco Lombardi, des geistsprühenden Augusto Bon, des edlen Righetti,

[1]) Der Schauspieler Luigi Bonazzi hat sein Leben beschrieben.

den meiſterhaften Darſtellungen der Marchionni, der Teſſari, Pelzet und Internari zu kämpfen. Sie alle waren im Tragiſchen muſterhaft. Ihnen reihten ſich Daniele Alberti, Domeniconi, Biccominі, der empfindungsvolle Canova, die Viberi und Polvaro an. Er aber kämpfte und beſiegte ſie, wie Salvatore Muzzi ſagt, alle. Seine Vielſeitigkeit war eine geradezu ſtaunenerregende, im Tragiſchen ſowohl wie im Komiſchen. Im Jahre 1843 bildete er ſelbſt eine Truppe, mit der er im Teatro Re zu Mailand ſeine Vorſtellungen eröffnete. Sie vereinigte die Namen eines Arrivabene, Gaetano und Angelo Veſtri, Tommaſo Salvini, Carlo Romagnoli, der Mayer, der Carraciolo, Belotti Bon und Luigia Bonazzi. Sein zwiſchen der Kunſt und patriotiſcher Hingebung getheiltes Leben machte ſeine künſtleriſche Laufbahn, die ſich im Jahre 1861 ſchloß, zu einer ſehr unruhigen, vielfach unterbrochenen und wechſelvollen, nicht minder aber auch ruhmreichen. — Die Erbſchaft dieſes Ruhmes traten Erneſto Roſſi und Salvini, gleichwie die Riſtori die des Ruhms der Marchionni an. Sie haben den Ruf der italieniſchen Schauſpielkunſt durch faſt alle civiliſirten Länder Europa's, ja ſelbſt bis nach Amerika und Auſtralien hinüber getragen, während in Italien Morelli, die Marini und Teſſero Guidone große Erfolge feierten.

Adelaide Riſtori wurde am 26. Januar 1821 zu Cividale geboren. Sie trat zuerſt im Luſtſpiele auf, entwickelte aber bald ein außergewöhnliches tragiſches Talent. 1847 vermählte ſie ſich dem Marcheſe Giuliano del Grillo. Seit 1850 riß ſie dann auf ihren Kunſtreiſen die gebildete Geſellſchaft dreier Welttheile zur Bewunderung hin. Sie vereinigte hohe Energie des leidenſchaftlichen Ausdrucks mit maßvoller Schönheit deſſelben, die reichſte Individualiſirung mit claſſiſchem Stylgefühl. Die ungeheure Zahl ihrer Rollen weiſt auf den Reichthum ihrer Geſtaltungskraft hin.

Erneſto Roſſi, 1830 zu Livorno geboren, gab früh ſeine Studien auf, um dem in ihm unabweisbar hervortretenden Zuge zur Bühne zu folgen. Ein Schüler des berühmten Schauſpielers Modena, ſchloß er ſich ſpäter den Kunſtreiſen der Riſtori an, bis auch er zuletzt mit eigener Truppe reiſte. Er iſt faſt ebenſo bedeutend im Luſtſpiel, beſonders dem Goldoni'ſchen, wie in der

Tragödie. In letzterer excellirte er als Othello, Faust, Ludwig XI., Hamlet, Cid, Nero (von Cossa). Er ist ein genialer, aber zu einseitigen Uebertreibungen geneigter Vertreter des Realismus.

Tommaso Salvini, am 1. Januar 1829 zu Mailand geboren, Sohn eines Professors der Literaturgeschichte, trat schon mit 14 Jahren in die Truppe Modena's ein. Später begleitete er die Pellandi, dann die Ristori. Auch er unternahm aber endlich selbständige Kunstreisen. Zu seinen vorzüglichsten Rollen werden der Aeghist (in Alfieri's Merope), Paolo (in Pellico's Francesca), Othello, Hamlet, Romeo, Orosman gezählt.

So fehlt es Italien auf dem Gebiete des Dramas und der Schauspielkunst denn keineswegs an Talenten, die Entwicklung beider hat es zur Zeit aber doch kaum über einen Zustand der Gährung gebracht, welcher vor allem der Klärung und fester, wahrer und großer Ziele der Kunst bedarf.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.

Mov.
auch
bedeute